Entdeckungen

zur

Erleichterung und Erweiterung

der

Violintechnik

durch

selbstständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger

herausgegeben

von

C. Wassmann.

Berlin.

Raabe & Plothow.

1885.

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten.

787.1
W28e

Die vorliegende Arbeit hat mir vor ihrer Veröffentlichung vorgelegen. Die Untersuchungen stützen sich, theoretisch betrachtet, in so auffallender Weise auf die Construction der linken Hand, auf den Bau und die Quintenstimmung der Geige und auf die wichtigsten tonischen Verhältnisse in der Gestaltung der Melodie und Harmonie, dass man ihre Grundlagen als die absolut natürlichen Ausgangspunkte für die Herstellung einer rationellen Violintechnik ansehen muss. Die gewonnenen Resultate erscheinen dabei so neu und für die Entwickelung des Violinstudiums so vielversprechend, dass ich glaube, ihre Kenntnissnahme auf das Angelegentlichste empfehlen zu sollen. Die Prüfung selbst wird freilich den hervorragenderen Vertretern der Violinspielkunst überlassen bleiben müssen.

Berlin, den 23. Januar 1885.

O. Tiersch.

45767

INHALT.

Seite

Einleitung 7
Von der Besaitung der Violine 11
Haltung des Daumens 12
Spohr's und Paganini's Haltung des linken Armes und der Hand . 13

Erster Abschnitt.

Normal-Fingersatz für die diatonische Tonleiter und Messung der zu greifenden Töne durch die gegenüberliegenden Quinten . . 17

Zweiter Abschnitt.

Normal-Fingersatz für die chromatische Tonleiter und Schema zum Feststellen von Fingersätzen 31

Dritter Abschnitt.

Octavenspiel 46

Vierter Abschnitt.

Terzen-, Sexten- und Decimen-Spiel 54

Einleitung.

Allen Geigern, welche rastlos nach grösster Vervollkommnung in ihrer Kunst streben, sei dieses Werk gewidmet.

Es würde mich freuen, wenn dasselbe diejenige Aufnahme finden würde, die ich ihm von ganzem Herzen wünsche. Der geehrte Leser wolle den Neuerungen, die ich bringe, vorurtheilsfrei gegenübertreten und sie auf ihre Natürlichkeit und logische Entwickelung hin prüfen. Sollte man finden, dass diese Neuerungen practisch sind, so wird man gewiss gerne seinen alten Gewohnheiten entsagen und dem Neuen bereitwillig die Thore öffnen.

Besonders den angehenden und vorgeschrittenen Solisten glaube ich mit meiner Arbeit eine gesunde Grundlage für ihre Studien zu bieten, nach der sie schnell und sicher ihre Technik verbessern und vergrössern können, ohne befürchten zu müssen, Fleiss und Mühe erfolglos zu vergeuden.

Für das öffentliche Spiel gehört ein viel sorgfältigeres und ernsteres Studium als für das Orchesterspiel und für die häusliche Uebung, das weiss der Solist am allerbesten selbst zu beurtheilen. Das öffentliche Spiel muss man erlernen; es gehört eine förmliche Routine dazu. Nur derjenige Solist wird Fortschritte machen, der während seines Spiels zu beobachten versteht und die gemachten Erfahrungen auf sein Studium überträgt. Er hat zu beurtheilen, wo Nachhülfe nöthig ist in musikalischer wie in technischer Beziehung. Es gehört daher zu einem Solisten nicht nur ein guter Techniker, der mit der nöthigen Sicherheit das betreffende Musikstück spielen kann, sondern auch ein guter Musiker, der das, was er vortragen will, musikalisch vollständig erfasst und sich zu eigen gemacht hat.

Wer gut vortragen will, muss davon überzeugt sein, dass er das Vorzutragende selbst versteht, dass es ihm vollständig klar ist; er muss ferner so gut geübt haben, dass er technisch selbst die schwierigsten Stellen mit Sicherheit und Acuratesse hören lassen kann. Nichts ist nun gerade so schwer für den Violinsolisten, als eine absolut reine Intonation, besonders für die kurze Zeit seines öffentlichen Spiels. Der Gedanke, dass seine Intonation nicht rein sein könnte, hat schon Manchen den Kopf verlieren lassen. Wir haben daher grosse Techniker, die gar nicht wagen, öffentlich zu spielen, — und als Gegenstück dazu zahlreiche Wagehälse, die sich bei jeder Gelegenheit blamiren.

Wo ist nun aber der Fehler zu suchen? — Das Tastgefühl, welches bei der Abmessung der Intervalle eine grosse Rolle spielt, ist kein selbstständig ausgebildetes; das Gehör aber allein ist nicht im Stande, diesem Mangel abzuhelfen, weil es nur dann nachhelfen kann, wenn es zu spät ist, d. h. wenn der unreine Ton schon zum Vorschein gekommen ist.

Diese Uebelstände zu beseitigen und gleichzeitig eine Anweisung zu geben, wie man das Tastgefühl der Finger zu einem selbstständigen ausbilden kann, ist der Zweck meiner Arbeit. —*)

Sollen Töne von verschiedener Tonhöhe auf einer Saite erklingen, so bedarf es der Finger der linken Hand, welche an verschiedenen Stellen die Saite niederdrücken müssen. Das Aufstellen der Finger ist nun kein willkürliches, sondern ein durch Gesetze bestimmtes. Erstens müssen die Finger senkrecht mit gekrümmten Gelenken niederfallen, da ihnen dadurch die nöthige Kraft verliehen wird; zweitens wird ihnen nur ein bestimmter Raum zu Theil, in welchem sie sich bei den verschiedenen Lagen der Hand bewegen dürfen und in dem die von ihnen zu greifenden Töne liegen. Verlässt ein Finger den ihm zugetheilten Raum, so berührt er eine neue Lage; die übrigen Finger folgen ihm nach, und es findet dann ein Lagenwechsel statt. — Eine Ausnahme hiervon macht das sogenannte „Ablangen von Tönen“, welches darin besteht, dass von einem Aussen-Finger (1. oder 4.) ein Ton aus einer andern Lage geholt oder hinzugezogen wird. Der betreffende Finger

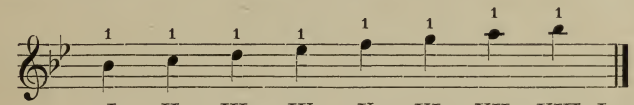
*) Man möge daher nicht die Forderungen an dieselbe stellen, die man gewohnt ist, von jeder Violinschule erfüllt zu sehen. Es ist sogar absichtlich vermieden worden, das zu bringen, was jedem Geiger zur Genüge bekannt ist. Berührt wurde nur das, was zur Erklärung und zum schnelleren Verständniss des Neugebrachten nothwendig war.

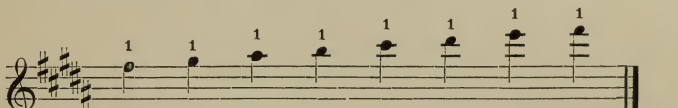
Natürlich liegt die Absicht vor, nach den in diesem Buche aufgestellten Prinzipien eine Violinschule in ihrem ganzen Umfange zu schreiben; denn diese Prinzipien bergen ja eigentlich erst die Grundlagen in sich, welche unbedingt zu einer guten Violinschule nöthig sind.

begiebt sich jedoch sofort wieder in seine eigentliche Lage zurück.

„Lage“ nennt man daher den Raum auf dem Griffbrett, in welchem die Töne aller 4 Saiten liegen, die bei stillstehender Hand von den 4 Fingern gegriffen werden. Die dem Sattel zunächst liegende Lage nennt man die erste, die dann folgende die zweite u. s. w.

Beziffern kann man sie nach der Stufenfolge der diatonischen Tonleiter, doch müssen die Töne derselben auf einer Saite liegen. Der Anfangston der Tonleiter darf nicht weiter als einen Ganzton vom Sattel entfernt liegen.





In jeder Lage ist der entsprechende Ton mit dem 1. Finger zu greifen; von ihm aus werden dann die übrigen Stufen der betreffenden Tonleiter auf den verschiedenen Saiten nach der natürlichen Folge der Finger gegriffen.

Ehe wir näher auf die Lagen eingehen können, müssen wir uns erst über die Stimmung der Saiten klar werden.

Die 4 Saiten, welche in Quinten gestimmt sind, führen die Namen der Töne, deren Klang sie von sich geben; sie heissen (von der tieferen nach der höheren gezählt): G-, D-, A- und E-Saite. Die Quintenstimmung ist eine äusserst geschickt gewählte und ausgesuchte, welche keiner weiteren Veränderung und Verbesserung bedarf.

1) Erhält die Geige durch die Quintenstimmung einen hellen, starken und wolklingenden Ton.
2) Ist die Quinte nächst der Octave dasjenige Intervall, bei dem die allergeringste Abweichung von der Reinheit am allerersten wahrgenommen wird.
3) Bildet die Quinte in der melodischen Gestaltung wie im accordischen Aufbau der Tonstücke die Hauptsache.

4) Werden durch die Quintenstimmung die zu greifenden Töne den Fingern am allerzugänglichsten, wie wir bei den Tonleitern (Abschnitt I) sehen werden.*)

Wir gehen nun zu den Lagen über.

Vergegenwärtigen wir uns das Griffbrett, so sehen wir, dass die am Sattel liegenden Töne *as*, *es*, *b*, *f* Quinten bilden, denen einen halben Ton höher die Quinten *a*, *e*, *h*, *fis* folgen. Diese 8 Töne werden mit dem ersten Finger gegriffen. Stellt man nun den ersten Finger in der Richtung auf, in der die Töne liegen, was doch eine natürliche Folge ist, so wird diese Stellung eine rechtwinklige und nicht wie bisher eine schräge. Dies verhält sich mit den andern Fingern ebenso; sie müssen auch in der Quintenrichtung aufgestellt werden. Es entsteht der Vortheil, dass alle 4 Finger in gleicher Richtung stehen, in einer Richtung, welche, wie später gelehrt wird, durch die gegenüberliegenden Quinten controllirt werden kann, wohingegen bei der alten schrägen Stellung, wo jeder Finger eine besondere Richtung hat, eine Controlle nach der Lage der zu greifenden Töne überhaupt nicht stattfinden kann.

Da ferner die Töne der höheren Lagen auch in der Quintenrichtung sich befinden, die Lage der Töne also in allen Positionen dieselbe bleibt, nur mit dem Unterschied, dass sie, je höher sie liegen, dem entsprechend enggriffiger werden, so ist eine andere Stellung der Finger überflüssig; die Finger werden in der zehnten Lage ebenso stehen wie in der ersten, sie werden nie eine andere Stellung einnehmen können, da sie durch die hinzugedachten gegenüberliegenden Quinten immer in die ursprüngliche Quintenrichtung zurückgewiesen werden.

Wir haben nun für alle Lagen eine gleiche Stellung der Finger und folglich der Hand erzielt — also eine Normal-Stellung. Die Hand des Spielers wird (gleich einer Maschine, welche auf festen Geleisen einhergeht) alle Lagen durchwandern, ohne jene unschönen Verrenkungen zu machen, die wir jetzt bei

---

*) Es ist entschieden ein Fehler, den Schüler die Tonhöhe der Intervalle durch das Dazwischenstreichen der leeren Saiten reguliren zu lassen oder solche Sätze (Tonstücke) zu wählen, bei denen die leeren Saiten die Hauptrollen spielen. Nach dem Erklingen der leeren Saiten nämlich, wobei alle Finger in die Höhe gehoben werden, muss stets ein freier Einsatz desjenigen Fingers erfolgen, der den nächstfolgenden Ton zu greifen hat. Diesem Finger fehlt aber nun jeder räumliche Anhalt; sein Aufsetzen wird infolgedessen ein unsicheres und der erzeugte Ton ist darum meist unrein. Besser ist es, solche Sätze vorzuziehen, die in den *B*-Tonarten notirt sind und in welchen ein oder der andere Finger (am besten der erste) immer längere Zeit liegen bleibt; nach diesem liegenden Finger können dann die übrigen Finger ihre Intervalle sicher abmessen (siehe Abschnitt I).

so vielen Geigern sehen; bei Geigern, welche für jeden Ton, jeden Griff, so oft auch derselbe auftritt, eine andere Stellung der Hand zum Vorschein bringen und infolgedessen nie zu einer reinen und glatten Technik kommen, weil sie das Hauptziel: die Ruhe der linken Hand nie erreichen.

Der Grundsatz, die Finger in die Richtung der zu greifenden Töne zu setzen, ergiebt von selbst alle Vorzüge einer guten Haltung, ohne dass man darauf zu achten braucht.

1) Wird durch die rechtwinklige Stellung der Hand der Ellenbogen genügend unter der Geige hinweg nach der Brust gedrängt.
2) Das Freiliegen der Hand fordert das gehörige Festhalten mit dem Kinn.
3) Die Geige wird in gleicher Höhe mit der Schulter gehalten.
4) Die Ruhe der linken Hand (der Hauptzweck meines System's) fördert das Ruhighalten der Geige, wodurch auch alle unnöthigen Bewegungen des Körpers aufhören.
5) Durch das gehörige Einwärtsziehen des Ellenbogens legt sich von selbst der rechte Arm an den Körper an.
6) Durch die Ruhe der linken Hand und des linken Arms tritt auch (da Arme und Hände dieselben Bewegungen gern zu gleicher Zeit machen) mehr Ruhe des rechten Arms ein; man wird mehr das Handgelenk benutzen, wodurch dasselbe sich besser ausbildet; der Bogenstrich ferner wird gleichmässiger, sicherer und geschmeidiger dadurch, und der Bogen wird jetzt nicht nur parallel mit dem Stege und dem Sattel, sondern auch parallel mit den Fingern der linken Hand geführt. Endlich wird durch Mitgreifen der stummen Quinten (siehe Abschnitt I) das Einstudiren ein viel sorgfältigeres; das sogenannte Wischen, was in dem Uebergehen und Auslassen von Tönen besteht, wird vollständig aufhören, ebenso wird dem unmusikalischen Zuschnellnehmen der Tempi gesteuert.

Man wird viel ruhiger und gesetzter geigen, schon infolge des Sicherheitsgefühls, welches jeder Geiger bekommt.

Von der Besaitung der Violine.

Von den grossen Meistern Spohr und Paganini wissen wir, dass sie die Besaitung ihres Instruments mit ganz besonderer Sorgfalt vorzunehmen pflegten. Während Spohr die Stärke der

Saiten nach deren Wohlklang auf der Geige bestimmte, den mittelstarken Bezug jedoch, der leichteren Behandlung wegen vorzog, benutzte Paganini nur schwache Saiten:

1) weil er vorzugsweise die hohen Lagen benutzte,
2) wegen des häufigen Benutzens der Flageolettöne,
3) wegen des öfteren Piccicato der linken Hand,
4) wegen des öfteren Höherstimmens der Geige.

Für unsere heutige Technik, welche nicht einseitig sein darf und soviel wie möglich allen Componisten gerecht werden muss, ist ein schwacher Bezug, der nur Berechtigung bei Paganini's und ähnlichen Werken findet, nicht zu empfehlen; jedoch muss der Bezug so beschaffen sein, dass man ohne Schwierigkeit bis in die höchsten Lagen zwei Saiten mit einem Finger (also Quinten) niederdrücken kann. Der Bezug muss demnach der niederdrückenden Kraft der Finger (die sich ja steigern lässt) angemessen sein. Die Saiten müssen ferner so nahe liegen, dass zwei von einem Finger bequem niedergedrückt werden können, weil sonst gutklingende Doppelgriffe schwer auszuführen sind. Die Besaitung und ebenso der Bau des Halses (der nicht zu dick sein darf) muss genau der Hand des Spielers angepasst sein. Die Hände unserer Geiger haben zu verschiedene Länge und Breite, als dass ihnen allen ein gleiches Maass vom Instrumentenmacher aufgenöthigt werden könnte. Wie oben erwähnt, haben gerade die grössten Meister diesem Punkt die grösste Aufmerksamkeit geschenkt; um wie viel wichtiger ist dieses daher für den gewöhnlicheren Geiger und für den Schüler. — Ein Jeder prüfe also sorgfältig die Stärke und Lage der Saiten; es ist die erste Bedingung zu einer geläufigen Technik.

Haltung des Daumens.

Der Daumen spielt eine vollständig untergeordnete Rolle den übrigen Fingern gegenüber. Er dient nur dazu, dem von den Fingern auf das Griffbrett ausgeübten Drucke den genügenden Gegendruck zu leisten.

Da der Druck der Finger durch senkrechtes Herabfallen hervorgebracht wird, ist selbstverständlich ein wirklicher Gegendruck nur von der entgegengesetzten Richtung, nämlich von der untern Seite des Halses aus möglich und nicht, wie bisher angenommen wurde, von der Seite.

Der Daumen gehört also unter das Griffbrett und zwar unter oder vor die ersten beiden Finger, da von diesen der meiste Druck ausgeübt wird. Zu dieser Lage wird er auch durch die von mir verlangte Neustellung der Finger gezwungen.

Ich hätte ruhig darauf verzichten können, einen Abschnitt über die Haltung des Daumens zu schreiben, da die Gewissheit vorlag, dass durch die richtige Stellung der Finger zu den zu greifenden Tönen auch die richtige Haltung des Daumens erzeugt werden musste. Nur um Ungewissheiten vorzubeugen und die Richtigkeit der vollständig anderen Haltung des Daumens hier zu bestätigen, folgen diese Zeilen.

Wie oben bemerkt, kommt der Daumen unter den Hals zu liegen und lehnt sich nicht wie bisher an das Griffbrett so an, dass seine Spitze über das Griffbrett hervorragt; ebenso fällt auch das Anlehnen der Zeigefingerwurzel weg. Die Hand wird durch dieses Anlehnen gehindert, und dieses Anlehnen verleitet auch zu leicht dazu, die Geige mit dem Kinn ungenügend festzuhalten, wodurch die freie Bewegung der Hand noch mehr gestört wird. Einem vollständigen Freiliegen der Hand ist also entschieden der Vorzug zu geben. Wenn wir nun die Lage des Daumens unter dem Hals näher betrachten, so sehen wir, dass er längs desselben liegt, dass die Spitze gegen das Griffbrett drückt und dass dieselbe sich in der Mitte des Halses (ungefähr unter der D- und A-Saite) befindet, und zwar vor dem 1. Finger. In der I. Lage reicht die Spitze des Daumens bis in den Bogen, der von der sich anschliessenden Schnecke gebildet wird. Diese Lage des Daumens kommt jedoch meist nur bei dem Spiel auf den hinteren Saiten vor; bei dem Spiel auf der A- und E-Saite nimmt er mehr eine schräge Lage zu den Fingern an, und der Hals ruht (ähnlich wie auf einem Bock) auf dem sehr nach hinten gebogenen zweiten (äusseren) Gelenk des Daumens.

Spohr's und Paganini's Haltung des linken Armes und der Hand.

Spohr schreibt in seiner Violinschule (S. 24): „Der Hals der Geige ruht zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der linken Hand und wird über dem ersten Gelenk des Daumens und dem dritten des Zeigefingers leicht festgehalten, so dass er nicht bis zur Tiefe des Einschnittes zwischen beiden Fingern herabsinken kann. Der Theil der Hand, wo sich der kleine Finger befindet, wird dem Griffbrett möglichst genähert, damit dieser kürzere Finger ebenso wie die andern, mit gekrümmten Gelenken von oben herab auf die Saiten fallen kann. Der Ballen und das Handgelenk müssen aber vom untern Theil des Halses entfernt bleiben. Den Ellenbogen des linken Armes ziehe man einwärts, bis er sich unter der Mitte der Geige be-

findet; man lehne ihn aber nicht an den Körper an, weil sich sonst die Geige nach dem Halse zu sehr senken würde!“

Dieses für die ersten 3 Lagen! Ueber die nun folgenden höheren, schreibt Spohr weiter (S. 102): „Bei der folgenden vierten Applicatur muss die linke Hand etwas mehr wie bisher über den Rand der Decke erhoben werden, damit die G Saite von den Fingern, ohne dass sie flach aufzuliegen brauchen, erreicht werden kann. Dieses Heben der Hand findet bei jeder folgenden Applicatur immer mehr und mehr statt. Der Daumen zieht sich nach und nach um den Vorsprung des Halses herum und der Ellenbogen immer weiter unter die Geige. Hat der Schüler eine kleine Hand, so wird er bei den höchsten Applicaturen den Daumen ganz vom Halse herunterziehen und ihn auf die Zarge auflegen müssen.“

Es wäre nun interessant zu erfahren, ob Paganini mit derselben Hand- und Armstellung gespielt; ob er das Ungeheure, das er hervorbrachte, auf demselben Wege erreichte?

Betrachten wir, was Augenzeugen von der Haltung seines linken Armes berichten!

Guhr, s. Z. Director und Kapellmeister am Stadttheater zu Frankfurt a. M., schreibt in seinem 1829 erschienenen Werk: „Paganinis Kunst die Violine zu spielen“, folgendes: „Nach der bis jetzt üblichen Art wurde gelehrt, dass der linke Arm in seiner natürlichen Lage bleiben soll, und zwar so, dass der Ellenbogen sich vertical unter der Mitte der Violine befinde, welches auch gewiss die natürlichste Lage bleibt. Paganini's Haltung ist gezwungener, indem er die Spitze des Ellenbogens ganz dicht mit einwärts gekrümmten Oberarm an seinen Körper andrückt.“ —

Wenn wir die beiden Haltungen mit einander vergleichen, so sehen wir als das Auffallendste die verschiedenen Lagen des Ellenbogens. Während ihn P. soweit nach einwärts bog, dass die Spitze desselben die Brust berührte, befindet er sich bei Spohr in den ersten 3 Lagen unter der Mitte der Geige, wird aber bei Eintritt einer jeden höheren Lage mehr und mehr nach einwärts gezogen, so dass anzunehmen ist: die Lage des Ellenbogens beider Meister war in den höchsten Lagen ein und dieselbe!

Das Neue und zu Untersuchende wäre also, weshalb P. eine so künstliche Lage des Ellenbogens für das Spiel in allen Lagen beibehalten hat, die doch eigentlich nur für den Gebrauch der hohen Positionen nöthig gewesen wäre. Es lässt sich dieses nur dahin erklären, dass Paganini's Haltung der linken Hand in den unteren Lagen dieselbe war wie in den oberen; dass er also eine Normal-Stellung der linken Hand hatte, und zwar

war die Stellung in den unteren Lagen derjenigen der oberen Lagen nachgebildet, weil die Lage des Ellenbogens, wie sie nur für die höchsten Lagen nöthig gewesen wäre, auch für die unteren benutzt wurde.

Niemand wird glauben, dass die gezwungene Haltung des linken Armes, wie sie Guhr nennt, eine blosse Aeusserlichkeit war, der etwa die Bequemlichkeit zu Grunde lag. — (Bequemlichkeit findet man nicht in einer gezwungenen Haltung!) Es ist viel richtiger, anzunehmen, dass die aussergewöhnliche Lage des Ellenbogens der reinen Nothwendigkeit entsprungen ist, der Nothwendigkeit, für alle Lagen eine gleiche Stellung der linken Hand und folglich nur eine Lage des Ellenbogens zu haben. Die Lage des Ellenbogens, wie sie bei Paganini wahrgenommen wurde, kann nur der rechtwinkligen Stellung der linken Hand entsprungen sein, da nur diese allein ein solches Einwärtsziehen des Ellenbogens verlangt. Die Beschaffenheit des Daumens von Paganini bestärkt diese Annahme.

Elise Polko schreibt in „Nicolo Paganini“ (S. 113): „Er bog den Daumen zum Staunen der Umstehenden so weit zurück, dass dessen Nagel die Oberfläche seiner Hand berührte“ — ein Kunststückchen, das ihm wohl wenige Geiger nachmachen können. Man hat es leider auch nur als solches angesehen, ohne es mit der Haltung des Armes und der Hand in Verbindung zu bringen, wo man dessen hohe Bedeutung gefunden hätte.

Paganini's sonderliche Geschicklichkeit des Daumens ist nur nach und nach durch sein Spiel gebildet worden! Erstens wird der Daumen sehr zurückgebogen durch das Spiel in hohen Lagen, welches von Paganini besonders gepflegt wurde, und zweitens wird bei der rechtwinkligen Stellung der Hand der Daumen selbst in der I. Lage schon unter den Hals gelegt, was ein fortwährend starkes Zurückbiegen nach hinten zur Folge hat.

Ich kann also wohl mit Sicherheit behaupten, dass nach Paganini's Lage des Ellenbogens (d. h. nur nach dem starken Einwärtsziehen desselben, das Anlehnen an die Brust verwerfe ich) und nach dem Zurückbiegen des Daumens, meine Methode der von Paganini am ähnlichsten ist, da dieselben Aeusserlichkeiten, wie wir sie bei Paganini gefunden, auch bei ihr zu finden sind. Der Abschnitt I. erklärt, wodurch diese Aeusserlichkeiten unbedingt zum Vorschein kommen müssen.

Wenn nun Guhr meint, es sei eine gezwungene Haltung, so möchte ich das dahin erklären, dass es eine, durch Zeit und Studium erlangte viel künstlichere Haltung ist. Zu der verticalen Lage des Armes unter der Geige muss sich der Anfänger auch zwingen. Die Herren Elementarlehrer könnten

an dieser Stelle die erstaunten Gesichter der Kleinen beschreiben, deren gewiss schmiegsamen Arm sie in die natürlichseinsollende Lage zwängen. Da kommt auch manches „Au weh“ zum Vorschein. Und wie oft muss nicht der Lehrer unter der Geige des Schülers hinweggreifen, um den Arm, der sich in seine wirklich natürliche Lage zurückgezogen hat, wieder unter die Mitte der Geige zu bringen. — Eine natürliche Haltung des linken Armes existirt also nicht, sie ist auf jeden Fall eine künstliche, und je grösser die Technik, desto künstlicher muss sie werden. Hieraus lässt sich auch die aussergewöhnliche Haltung Paganini's erklären.

Ueber Paganini's Haltung des rechten Armes schreibt Guhr in oben angeführtem Werke: „Der rechte Arm liegt ganz fest am Körper und derselbe bewegt sich beinahe niemals. Freien Spielraum hat bei ihm nur das sehr gekrümmte Handgelenk, welches sich äusserst leicht bewegt und mit der grössten Schnelligkeit die elastischen Bewegungen des Bogens leitet. Nur bei stark herausgerissenen Accorden, wobei der Untertheil des Bogens nahe am Frosch gebraucht wird, hebt er die Hand und den Vorderarm etwas höher und den Ellenbogen vom Körper ab“. —

Die Haltung des rechten Armes hält gleichen Schritt mit der des linken. Paganini's Haltung des linken Armes veranlasst das Vonselbstanlegen des rechten Armes. Die Spohr'sche Haltung des linken Armes veranlasst ein weniger Anlegen des rechten Armes, wenn er nicht dazu gezwungen wird, was bei vielen Geigern geschieht.

Der Anfänger, der die natürlichste und folglich schlechteste Haltung des linken Armes hat (nämlich unter dem Rande der linken Seite der Geige, womöglich noch mehr nach auswärts); — er wird den rechten Arm sehr hoch heben. — Es liegt dies in der Gleichheit der Bewegungen der Hände und Arme.

Wenn wir also Paganini's Technik nachahmen wollen, können wir es nur dadurch, dass wir uns vor Allem erst seine Haltung aneignen, mit der es nur möglich war, solch' Phänomenales zu leisten.

Erster Abschnitt.

Fingersatz für die diatonische Normaltonleiter und Messung der zu greifenden Töne durch die gegenüberliegenden Quinten.

Zu den Fingersätzen übergehend muss ich meiner Verwunderung darüber Ausdruck geben, dass man bis jetzt noch keinen Normal-Fingersatz festgestellt hat. Die Versuche, welche man in dieser Hinsicht gemacht hat, sind sogar völlig misslungen, und dieses Misslingen hat man der ungünstigen Quintenstimmung der Geige zuschreiben wollen.

Nach meiner Ueberzeugung aber ist die Quintenstimmung, wie ich schon in der Einleitung hervorgehoben habe, für das Greifen der Töne die allerbequemste.

Hierfür werde ich in Folgendem den Beweis bringen.

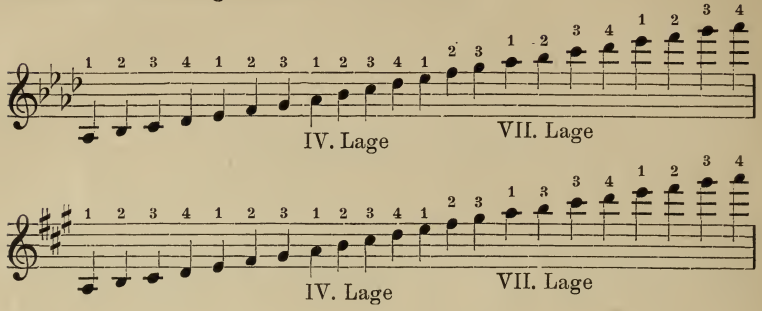
Bei Stimmung der Saiten musste in's Auge gefasst werden:

1) Alle 4 Finger gleichmässig zu verwenden.
2) Das Greifen der 8 Töne einer diatonischen Tonleiter (welche mit der Octave abschliesst) ohne Rückung der Hand zu ermöglichen.
3) Das Greifen solcher Zusammenklänge (Terzen, Sexten, Octaven) bequem zu machen, von denen (zu Gängen und Läufen verwendet) oft eine grössere Anzahl aufeinander folgen.
4) Eine übersichtliche Lage aller Töne auf dem Griffbrett dadurch zu erzielen, indem man dasselbe Verhältniss, in welchem die Töne der unteren Lagen liegen, auch bei den höheren Lagen herstellt.

Diese Forderungen werden durch die Quintenstimmung vollständig erfüllt; eine Quarten- oder Sextenstimmung würde sich der Quintenstimmung gegenüber fast lächerlich ausnehmen.

Derjenige Fingersatz, welcher allerdings den Gebrauch der leeren Saiten ausschliesst, aber den gleichen Einsatz auf der

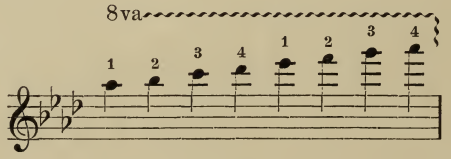
Octave ermöglicht und für *Dur* und *Moll* in allen Lagen und allen Tonarten den ganzen Quintenzirkel hindurch derselbe bleibt, ist der folgende:



Man braucht dann blos mit dem 1. Finger einen halben Ton höher anzufangen, um die Tonarten *B*, *H*, *C*, *Cis*, *D* zu erhalten; *Es dur* beginnt man der Bequemlichkeit halber auf der D-Saite, wo man die chromatische Rückung des 1. Fingers wieder vornimmt bis zu *As dur*, der Ausgangstonart.

Dieser Fingersatz kann zwar auf Neuheit keinen Anspruch machen, aber er erhält durch mein System erst die rechte Bedeutung und wird dadurch allen Fingersätzen vorangestellt; er ist für die Ruhe der Hand der wichtigste, da er innerhalb der Octave eine Handversetzung nicht verlangt.

Für dünne Finger würde in der 4. Octave derselbe Fingersatz bleiben:

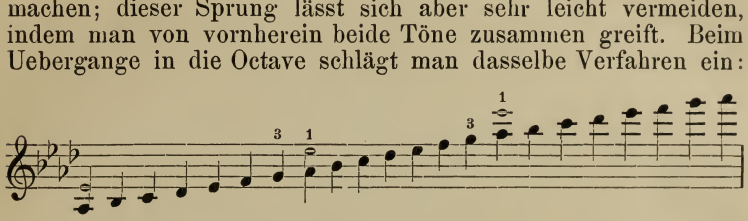


für dickere Finger dürfte aufwärts die Folge 1 2 1 2 1 2 3 4 vorzuziehen sein, während er abwärts wie oben zu nehmen ist. Die rechtwinklige Stellung der Hand gestattet übrigens ein engeres Zusammensetzen der Finger.

Hier sei auf einen Umstand hingewiesen, der für die Violintechnik von hoher Bedeutung ist und dessen Vortheile so viel wie möglich benutzt werden sollen.

Der 1. Finger greift nach obigem Fingersatz immer den Grundton und die Quinte — Tonika und Oberdominante — und zwar muss dieser Finger, nachdem er den Grundton ge-

griffen hat, sich auf die höhere Saite begeben, um die Quinte zu greifen. Der 1. Finger muss also innerhalb der Octavlage noch einen Sprung von der tieferen auf die höhere Saite machen; dieser Sprung lässt sich aber sehr leicht vermeiden, indem man von vornherein beide Töne zusammen greift. Beim Uebergange in die Octave schlägt man dasselbe Verfahren ein:



Der 1. Finger bringt dadurch die ganze Hand in eine festere Stellung, und für die übrigen Intervalle ergiebt sich von diesem künstlichen Sattel aus ein viel leichteres Messen; sie messen nach den in der Quintenrichtung sich befindenden Haupt-Intervallen, welche der ganzen Hand die richtige Stellung geben. Es ist rathsam, alle Finger an das Mitgreifen der stummen Quinte nach und nach zu gewöhnen, wenn dieselbe auch nur als stummer Ton fungirt.

Wir werden in der Folge 2 Arten von stummen Tönen zu unterscheiden haben; solche, welche später als klingende auftreten, und solche, die überhaupt stumm bleiben.

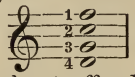
Diese stummen Töne haben den Zweck:

1) die Quintenrichtung der Finger zu controlliren;
2) der Hand in Folge des fortwährenden Aufliegens der Finger die nöthige Ruhe zu geben;
3) beim Uebergang auf andere Saiten als messendes Verbindungsmittel zu dienen, und
4) die Finger an das Zusammengreifen zweier Saiten zu gewöhnen.

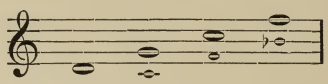
Die Geige ist kein simples Melodie-Instrument, das nur einstimmige Cantilenen vorträgt; sie tritt auch begleitend auf, begleitet sich sogar selbst, spielt vollständige Duos und Terzette, — und unsere Violinconcerte, strotzen sie nicht von Doppelgriffen?

Spielen nicht Terzen, Sexten, Octaven und Decimen eine grosse Rolle? und übt nicht das vierstimmige Spiel eine grosse Wirkung aus? —

Also müssen die Finger von Haus aus daran gewöhnt werden, Doppelgriffe greifen zu lernen; die Handstellung muss eine solche sein, dass sie jeden Doppelgriff bequem erreichen lässt, — und das ist nur dann möglich, wenn sie eine rechtwinklige ist, durch welche die Spannungen kürzer werden.

Campagnoli deutet durch seinen, die Handstellung fixirenden Accord  auch die rechtwinklige Stellung an und stellt hier sehr treffend Ursache und Wirkung nebeneinander, indem er die Handstellung durch die zu greifenden Töne bestimmt. Dies ist das einzig Richtige!

Alle Geiger, welche vor Beginn des Uebens diesen Accord einige Minuten fest gehalten haben, werden sich erinnern, dass er ihnen gute Dienste geleistet hat; die Hand wurde viel geschmeidiger, und das zu Studirende war den Fingern viel zugänglicher, aus dem einfachen Grunde: man hatte die Hand auf eine Stellung vorbereitet, die sie naturgemäss auch bei dem zu Uebenden hätte annehmen müssen. Genauer und richtiger wird diese Stellung noch, wenn man die stummen Quinten, deren hier 3 anzuwenden sind, hinzunimmt:



Das Greifen des 1. Fingers wird erleichtert, da dieser Finger mit auf die A-Saite zu stehen kommt; er braucht in Folge dessen nicht zu sehr zurückgezogen zu werden und büsst nichts von seiner senkrechten Stellung ein.

Diese neue Stellung der Finger resp. Haltung der Hand ist zwar keine leichte, wenn nicht längere Zeit hindurch die Hand sich an diese Lage gewöhnt hat; — sie ist vielmehr im Anfang eine viel schwerere, weil sie eine viel künstlichere ist als die bis jetzt benutzte schräge Stellung, die sich aber durchaus auch nicht rühmen kann, eine leichte zu sein. Wäre die schräge Stellung wirklich leicht und natürlich, so würden wir viel mehr bessere Geiger, besonders Solisten haben, — Viele würden nicht erst sehr spät zu einem anderen Instrument übergehen, und die Geige würde nicht den Ruf des am schwersten zu spielenden Instruments geniessen; auch das Ueben brauchte kein so anhaltendes zu sein.

Eine natürliche Haltung der Hand beim Geigen giebt es eben nicht, aber es giebt eine natürliche Stellung der Finger zu den zu greifenden Tönen; auf diese nun kann mein System mit Recht Anspruch machen, — und in ihr wurzelt die Grundlage einer guten Violintechnik.

Die meisten Schwierigkeiten beim Uebergang von der schrägen zur rechtwinkligen Stellung erwachsen dem 1. Finger; er muss jetzt mit der anderen Seite der Kuppe greifen und sich sehr nach auswärts biegen, um den Nagel in gleiche

Richtung mit den anderen zu bringen, und seine Stellung hat er genau nach den Quinten resp. nach dem Sattel zu controlliren.

Bei Anfängern und bei weniger vorgeschrittenen Geigern fällt dies natürlich weg; sie eignen sich die rechtwinklige Fingerlage eben so leicht an wie die schräge, nur dass erstere, vermöge ihrer bedeutenden Vortheile und ihres consequenteren Vorgehens, den Schüler schneller zum Ziele führt. Das Geigen wird überhaupt für jeden Geiger interessanter, weil er nicht mehr ziel- und planlos umher zu irren braucht; ihm sind jetzt feste Punkte gegeben, an die er sich halten kann und die ihn immer auf das Richtige zurückführen.

Um sich von der richtigen Stellung der 4 Finger zu überzeugen, stelle man sie beispielsweise in der 1. Lage auf die G- und D-Saite und lasse sie die Töne der *As dur*-Tonleiter, also die Quinten *as-es*, *b-f*, *c-g*, *des-as* greifen. Von der Seite gesehen, muss man die vollständige Nagelfront erblicken, welche parallel mit den Saiten läuft und über die Saiten hinausragt; — kein Nagel darf nach einwärts, dem Stege zu, stehen! — und das gilt für alle Lagen.

Wir kehren nun zu den stummen Quinten zurück, und betone ich noch einmal, dass es davon 2 Arten giebt:

1) solche, die später als klingende auftreten,
2) solche, die nur als feste Punkte dienen, nach denen klingende Intervalle gemessen werden.

Die erste Art wird in den folgenden Notenbeispielen mit einem hohlen runden Kopf ○ bezeichnet, die zweite Art mit einem eckigen hohlen Kopf ◇.

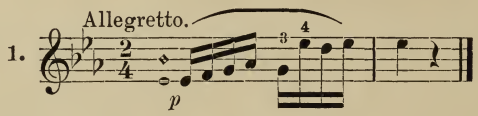
Bei Anwendung dieser stummen Quinten würde nun die Frage zu beantworten sein: „Nach welcher Seite soll die Quintenmessung vor sich gehen?“ — Hierbei können blos die mittleren Saiten, die D- und A-Saite, in Betracht kommen, da dieselben nach zwei Seiten hin messen können; die D-Saite kann ihre stummen Quinten auf der G- und A-Saite suchen und die A-Saite die ihrigen auf der D- und E-Saite. Dagegen liegen die stummen Quinten der G-Saite nur auf der D- und die der E-Saite nur auf der A-Saite.

Die Messung von den mittleren Saiten aus richtet sich nach der Tonfolge, und man wird stets den stummen Ton auf derjenigen Saite greifen, auf die man später überzugehen hat, weil meist, besonders im einstimmigen Spiel, dieser Ton als klingend auftritt, sein Greifen also so wie so erforderlich wird.

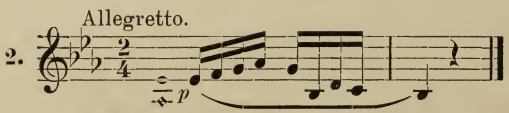
Einen vollständigen Lehrgang über das Greifen der stummen Töne zu geben, würde über den Rahmen dieses Werkes hinausführen und dürfte auch überflüssig sein, da ich

mich vorzugsweise an den ausgebildeten Geiger wende; ein solcher wird nach dem vorhergehend Gesagten, nach den folgenden Beispielen und nach fleissigem Ueben der Normaltonleiter und besonders der Octaven (s. Abschnitt III) sich nicht nur sehr bald hineinfinden, sondern er wird auch seine Finger schnell daran gewöhnen, von selbst die betreffenden Quinten mitzugreifen.

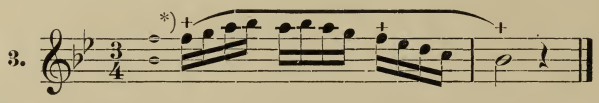
Folgende wenigen Beispiele sollen zeigen, auf welch' verschiedenartige Weise und zu wie verschiedenen Zwecken die stumme Quinte auftreten kann; jeder Geiger wird durch Erfahrungen und tägliche Beobachtungen leicht Neues hinzufinden.



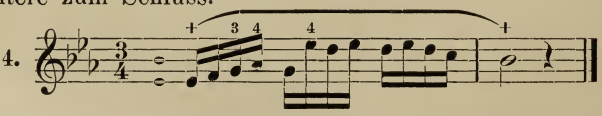
Der 1. Finger hält die Quinte *es-b* bis zum Schluss des Beispiels (1.) fest. Der untere Quintton *es* erklingt gleich zu Anfang und wird dann als stummer Ton festgehalten, während *b* überhaupt nur als stummer Ton auftritt.



Hier (2.) findet das Umgekehrte statt: Der stummbleibende Ton liegt unten. Diese beiden sich ähnelnden Beispiele messen nach verschiedenen Seiten. Beispiel 1 sucht seine stumme Quinte auf der A-Saite, das 2. Beispiel findet die seinige dagegen auf der G-Saite. Der Grund hierfür ist schon erwähnt.

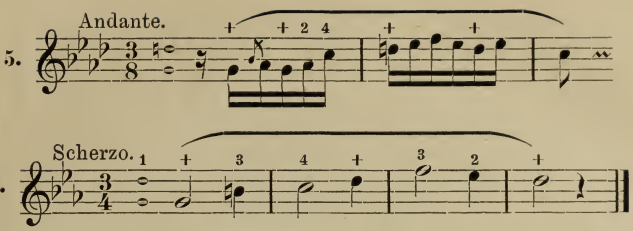


Hier (3.) klingen beide Töne der festgehaltenen stummen Quinte, der obere Ton zu Anfang des ersten und dritten Viertels, der untere zum Schluss.

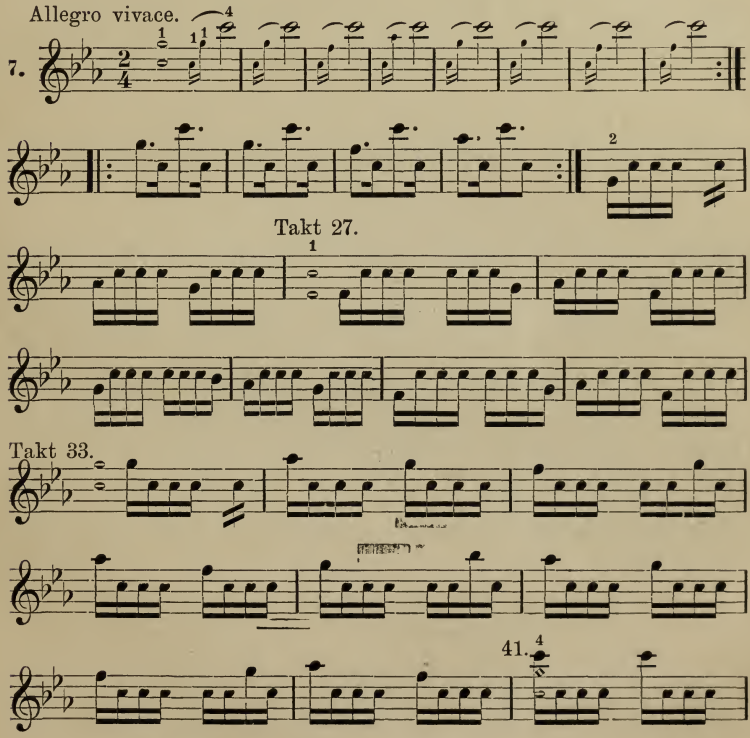


Bei diesem Beispiel (4.) erklingt der untere Quintton zuerst.

*) Das Kreuzchen + bedeutet das Erklingen der stummen Quinte.



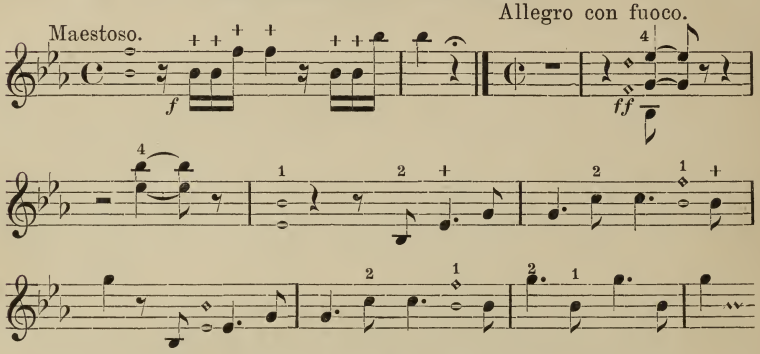
Dieses (5. u. 6.) sind ähnliche Beispiele aus der *Cmoll*-Sinfonie von Beethoven. — In den vorhergegangenen Beispielen bleibt der 1. Finger bis zum Schluss liegen.



Dieser kleine Satz (7.) aus Liszt's Rhapsodie Nr. II soll zeigen, dass mein System nicht die Folge einer ausgeklügelten Berechnung, sondern eine durch die Praxis geforderte Nothwendigkeit ist. Jeder Geiger wird die zu Anfang erklingende

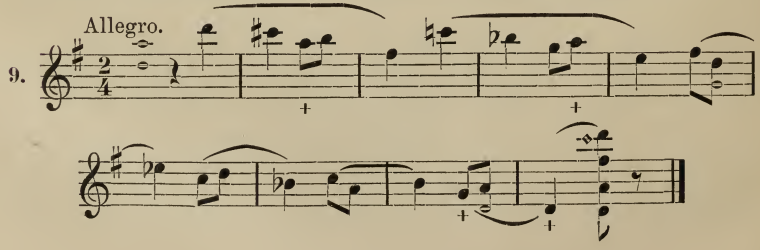
Quinte *c-g* bis zum 25. Takt festgehalten haben; die Nothwendigkeit zwang ihn dazu, denn die Töne der festgehaltenen Quinte treten immer wieder kurz hintereinander als klingende auf. Während man nun meist beim 25. Takt in die I. Lage übergeht, lasse ich den 1. Finger im 27. Takt die gegenüberliegende Quinte *f-c* ergreifen, welche bis zum Wiedereintritt der ersten Quinte *c-g* im 33. Takt festgehalten wird. Bei Eintritt der Oktave im 41. Takt wird die Quinte *c-g* beibehalten bis zum Beginn des nächsten Tempo. Die ganze Stelle wird folglich in der II. Lage gespielt.

Fest-Ouverture von Lassen:



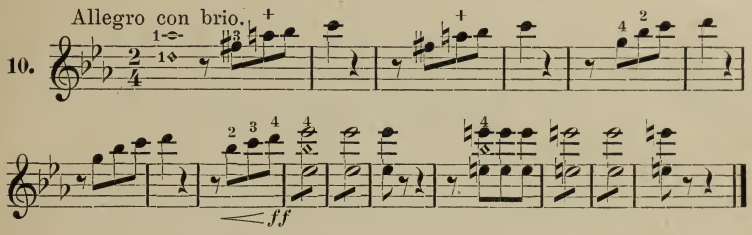
Die Quinte *b-f* tritt gleich zu Anfang als klingende auf und wird dann als stumme Quinte über die Pausen hinweg bis zum 3. Takt des Allegro festgehalten, wo sie von der Quinte *es-b* abgelöst wird. Im 1. Takt des Allegro treten die halbstummen Quinten *b-f*, *g-d*, im folgenden Takt die klingende Quinte *es-b* noch hinzu, so dass jetzt 4 Quinten zu gleicher Zeit gegriffen werden. In den nun folgenden Takten lösen sich die halbstummen Quinten *es-b* und *b-f* ab. Man könnte aber auch sehr gut die Quinte *es-b* während der letzten 6 Takte liegen lassen.

Academische Fest-Ouverture von Brahms:



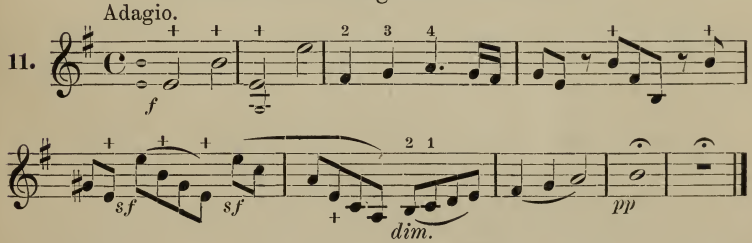
Die Töne (9.) der zu Anfang zu greifenden Quinte *d-a* treten erst später und zwar nacheinander als klingende auf. Beim letzten Achtel des 4. Taktes ergreift der 1. Finger die Quinte *g-d*, die er bis zum Schluss festhält; im vorletzten und letzten Takt treten noch die Quinten *d-a* und *fis-cis* hinzu.

C moll-Sinfonie von Beethoven.



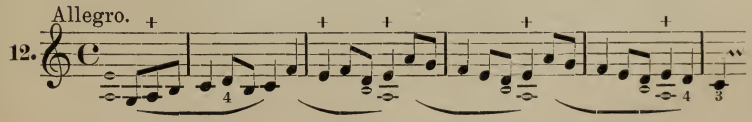
In diesem Sätzchen (10.) ist es ähnlich, wie im vorhergehenden Beispiel.

Prelude du Deluge von St. Saëns.



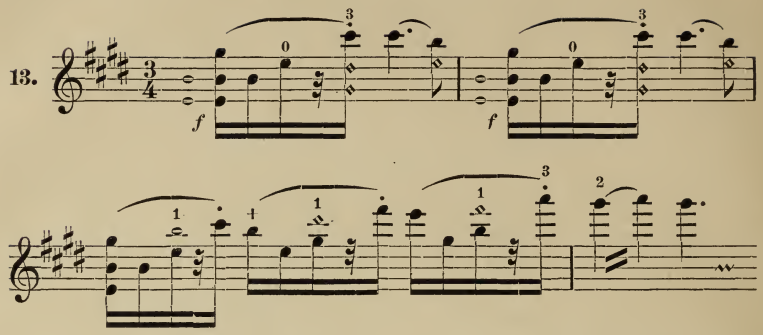
Im Beispiel 11 erklingen die Quinttöne hintereinander im 1. Takt und werden dann bis zur Hälfte des 6. Taktes festgehalten.

Academische Ouverture von Brahms.



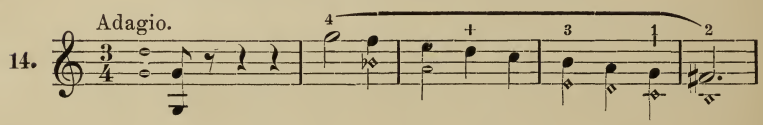
Hier (12.) lässt der quintengreifende 1. Finger die leere Saite durch, nach Erklingen derselben fällt er auf den früheren Platz zurück.

Polonaise von Liszt:



Es wechselt in den beiden ersten Takten (13.) die klingende Quinte *e-h* mit der stummen *gis-dis* ab. Der 1. Finger greift im 3. Takt immer die höher liegende Quinte mit.

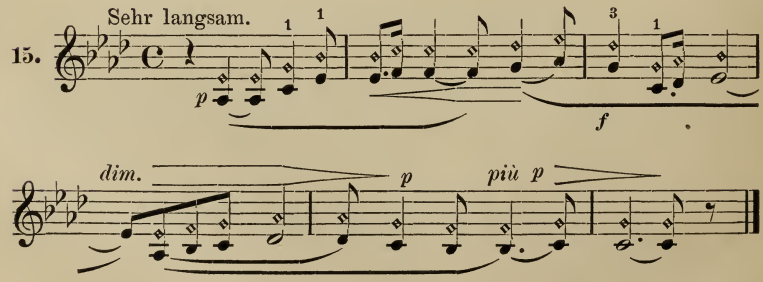
Leonoren-Ouverture von Beethoven:



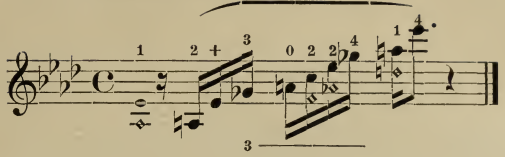
Die Quinte *g-d* zu Anfang wird über die Pausen (14.) hinweg bis zum letzten Viertel des 4. Taktes festgehalten, wo sie in die Quinte *c-g* (1. Finger) übergeht.

Wir hatten bis jetzt vorzugsweise den 1. Finger zum Quintengreifen benutzt; es können aber alle Finger daran theilnehmen. Siehe folgendes Beispiel:

Parsifal-Vorspiel von Wagner:

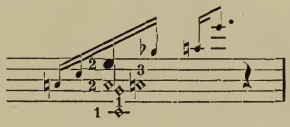


Rhapsodie in *F* von Liszt:

16. 

In Beispiel 16 greift der 1. Finger zu Anfang die Quinte *as-es*, gleitet dann mit dem 2. Finger zusammen in die III. Lage auf die Quinte *c-g* und springt endlich auf der vorletzten Note zur Quinte *d-a* über. Der 2. Finger schiebt die Hand in die III. Lage; er gleitet von der Quinte *f-c* nach *as-es*. Der 3. Finger gleitet von *ges* beim Uebergang in die III. Lage auf den stummen Ton *a*.

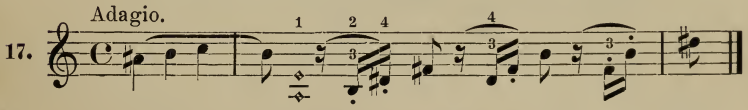
Mit dem klingenden Ton *es* werden also noch 4 stumme Töne zugleich gegriffen:



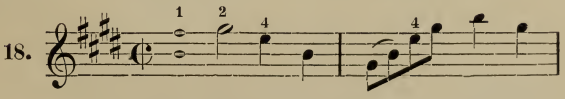
Beginnt ein Satz mit dem 2., 3. oder 4. Finger, so greift der 1. (mitunter auch noch der 2. und 3.) entweder zuvor oder zu gleicher Zeit mit dem betreffenden Finger seine stumme Quinte, um die Lage zu befestigen.

Dieser Bedingung entsprechen die folgenden 4 Beispiele:

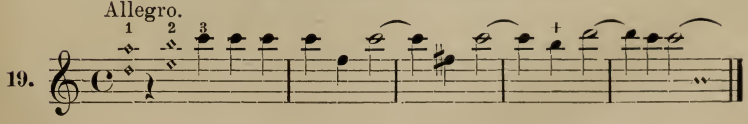
Leonoren-Ouverture Nr. III von Beethoven:

17. 

Jubel-Ouverture von Weber:

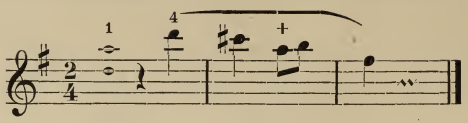
18. 

Leonoren-Ouverture von Beethoven:

19. 

Academische Ouverture von Brahms:

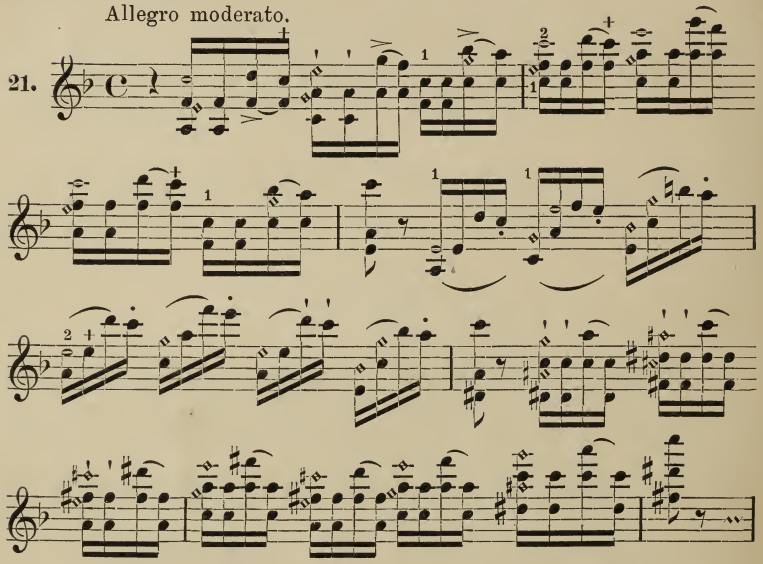
20.



Folgendes Beispiel aus dem II. Concert von Wieniawski ist nun selbsterklärlich:

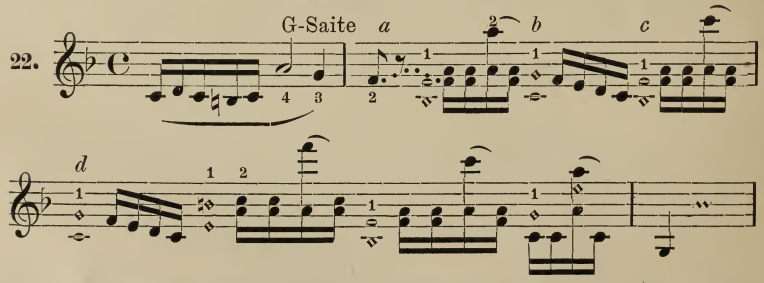
Allegro moderato.

21.



Dasselbe Concert:

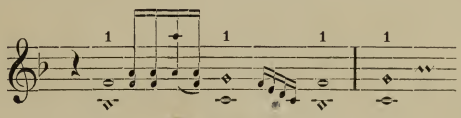
22.



Zu dem Beispiel 22 ist folgendes zu bemerken: Der Einsatz vom *f* der IV. zum *f* der II. Lage (bei *a*) ist schwierig, weil er ein ganz freier ist. Es ist daher rathsam, um wenig-

stens einen Anhalt zu haben, durch das Gehör die untere Quinte (den stummen Ton *b*) vom *f* der IV. Lage abmessen zu lassen. Bei dem nun folgenden Wechsel der II. und III. Lage (s. *b*, *c*, *d*) ist der Einsatz des *f* in der III. Lage leicht, nicht so leicht aber der Rückgang auf das *f* in der II. Lage.

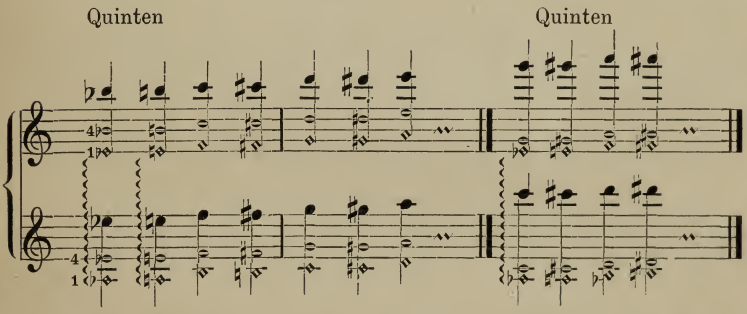
Hier kommt aber der 1. Finger mit seinen halbstummen Quinten zu Hülfe, misst den leicht zu messenden Ganztonschritt von der II. zur III. Lage und zurück ab:

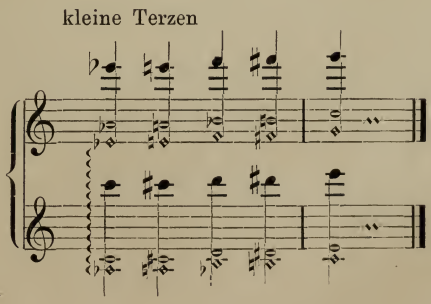


und macht so die ganze Passage sicher und leicht spielbar.

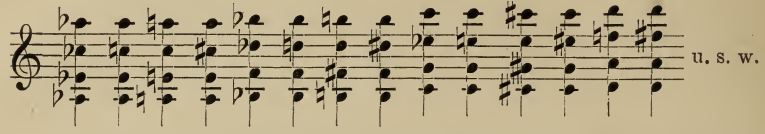
Dass es vortheilhaft und nothwendig ist, die Finger an das Quintengreifen zu gewöhnen, lehrt uns die Praxis selbst, sie verlangt das Greifen von stummen und klingenden Quinten.

Stumme Quinten müssen in folgenden Doppel-Flageoletttönen gegriffen werden:

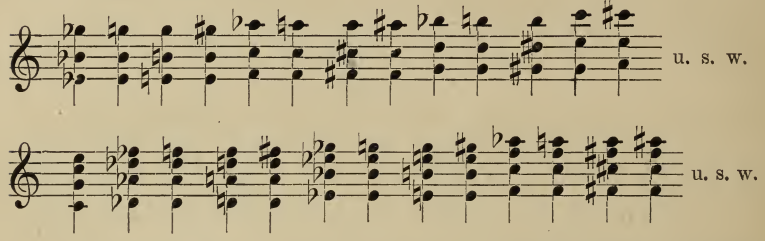




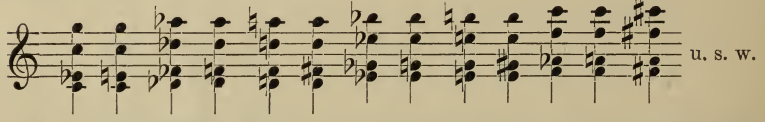
Klingende Quinten müssen in den meisten Accorden und Dreiklängen gegriffen werden, was eine Folge der Quintenstimmung der Geige ist.



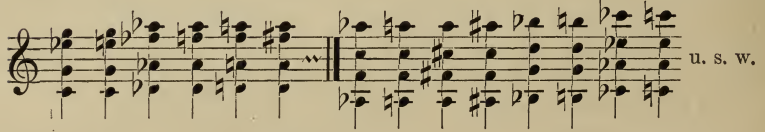
In diesen Accorden greift der 2. Finger die höher liegende stumme Quinte mit.



Hier greift der 1. und 3. Finger die tieferliegende stumme Quinte mit.

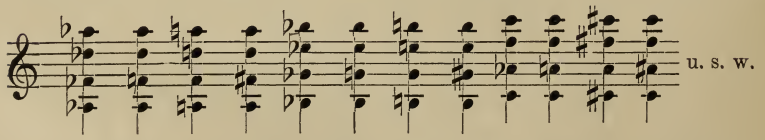


Hier greift der 1. Finger die höherliegende stumme Quinte mit.



Der 2. Finger ergreift die tieferliegende st. Quinte.

Der 1. Finger greift die höherliegende stumme Quinte mit.



In diesen Accorden greift der 1. und 2. Finger die höherliegende stumme Quinte mit.

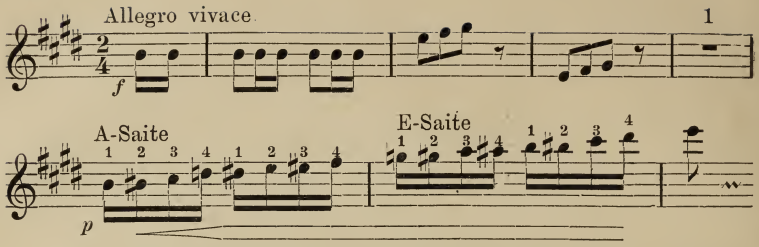
Zweiter Abschnitt.

Normal-Fingersatz für die chromatische Tonleiter ohne Rückung der Finger.

Das Feld der Chromatik ist für die Violine ein eng begrenztes und kleines. Nirgends stossen wir auf eine chromatische Etüde; denn diejenigen Musikstücke, in denen wir einige chromatische Läufe finden (wie z. B. in Nr. XVII der 24 Capricen von Paganini) sind keinesfalls als speciell chromatisch zu betrachten. In den Etüden von Kreutzer, Rode, Gaviniée finden wir nicht einmal eine der vorgenannten ähnliche Stelle. Auch in den Violinschulen ist die Chromatik stiefmütterlich behandelt. Von den Violinconcerten endlich sind es eigentlich nur die Spohr'schen, in denen chromatische Läufe in den Vordergrund treten und von sich reden machen.

Bei dem folgenden Normal-Fingersatz für die chromatische Tonleiter ist das Rücken der Finger vollständig vermieden worden und zwar aus 3 Gründen:

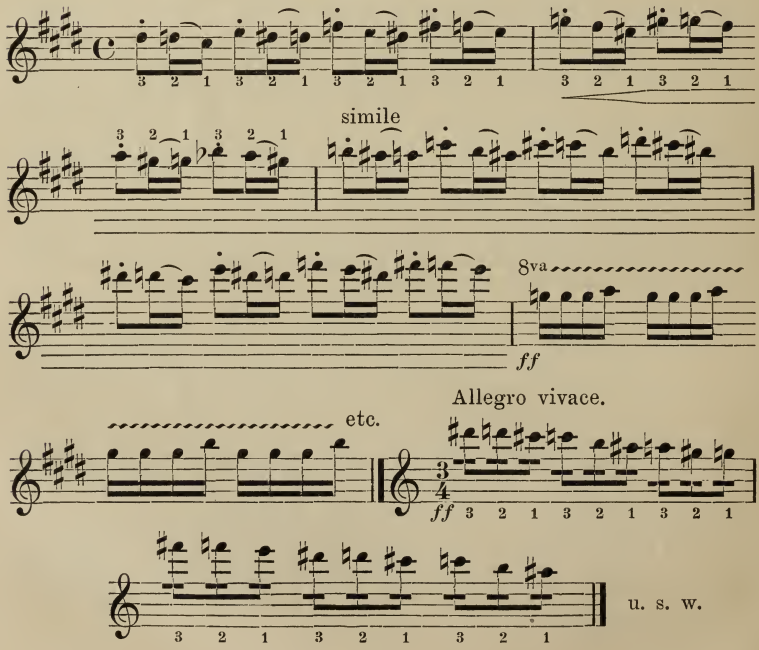
1) Grössere chromatische Läufe sind mit rückenden Fingern schwer auszuführen; sie bedürfen des fleissigsten Studiums und sind trotzdem für den Solisten, besonders bei heisser Temperatur des Saales, sehr gefährlich.
2) Ein gewisses Heulen, das wie eine Schmerz- und Jammerergiessung sich anhört, ist bei dieser Ausführungsart nicht immer zu vermeiden.
3) Das Rücken der Finger ist bei sehr schnellem Tempo oft ganz unmöglich. Ich führe als Beispiel den chromatischen Gang am Schluss der Tell-Ouverture an:



der nur mit dem dabei notirten Fingersatz zu spielen ist. Routinirte Orchesterspieler werden ihn auch so gespielt haben. Beim Vomblattspielen, wo das schnelle Entwerfen von Fingersätzen nöthig ist, ist folgender Kniff sehr angebracht: Man setzt bei jedem neuen Viertel mit dem 1. Finger (resp. abwärts mit dem 4. oder 3.) ein und benutzt bei vier Noten 4, bei drei Noten die 3 ersten Finger, welche dicht nebeneinander zu stellen sind.

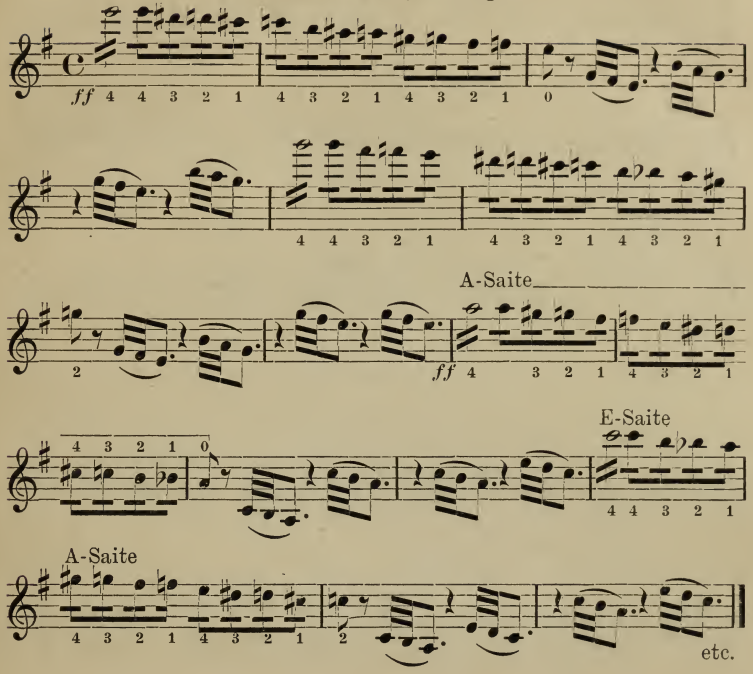
Beispiele mit 3 Fingern:

Venusberg-Bachanale von R. Wagner:

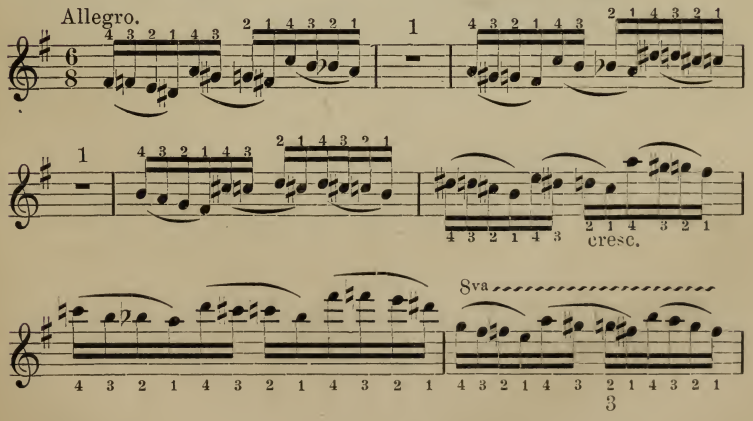


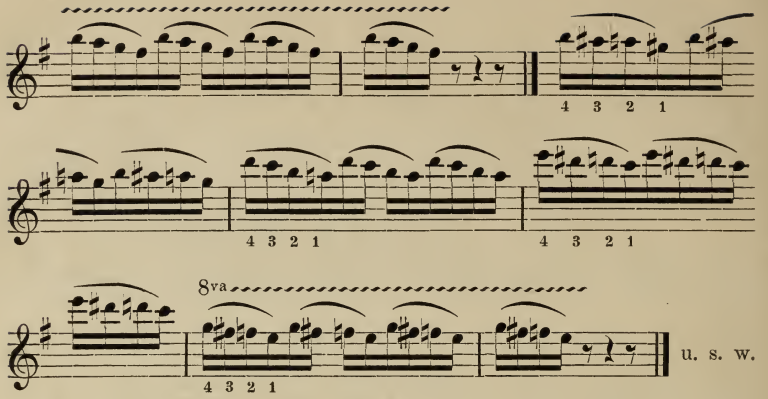
Beispiele mit 4 Fingern:

Tell-Ouverture (1. Allegro).

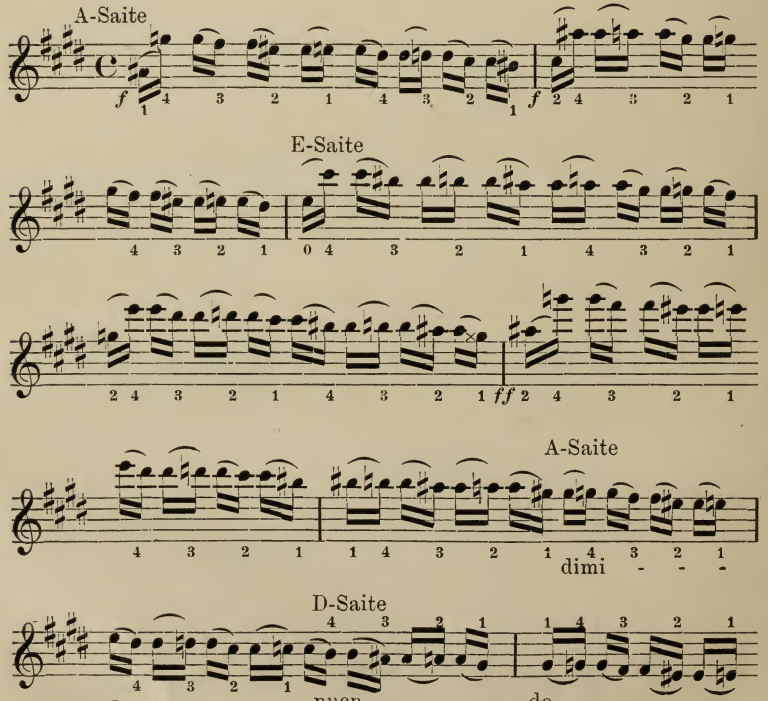


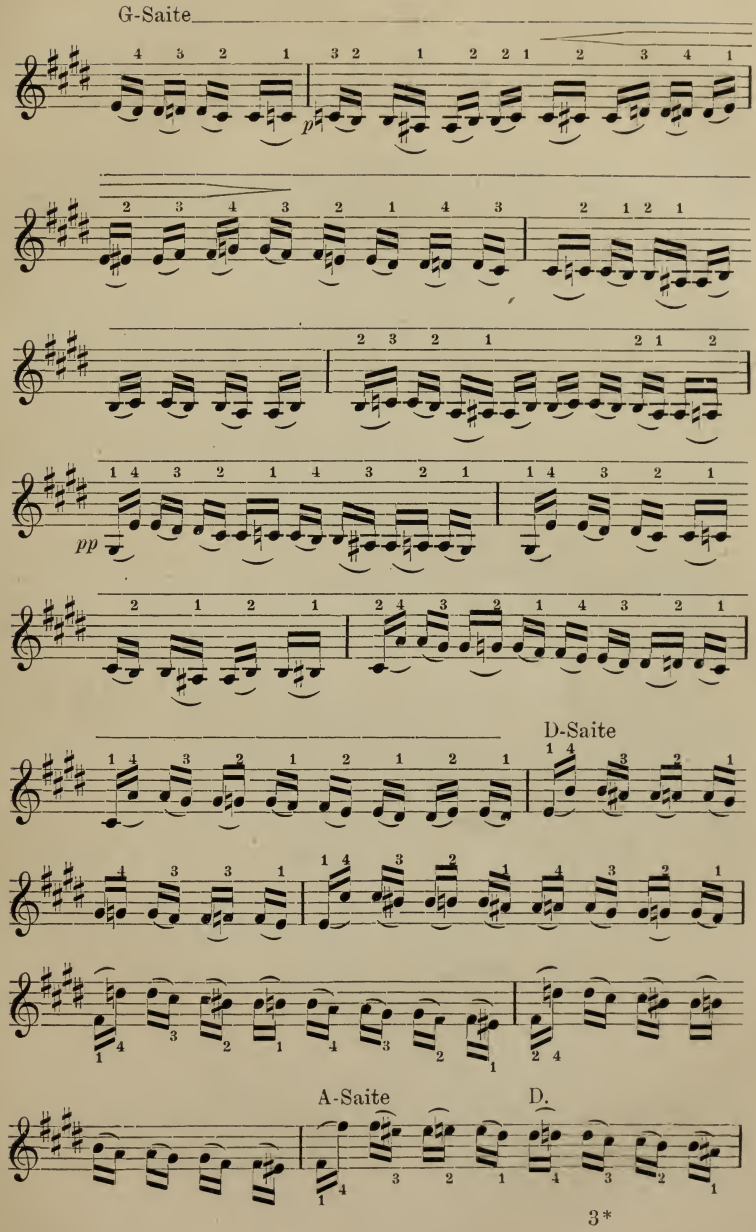
Stellen aus „Francesca da Rimini“ von Tschaikowsky.

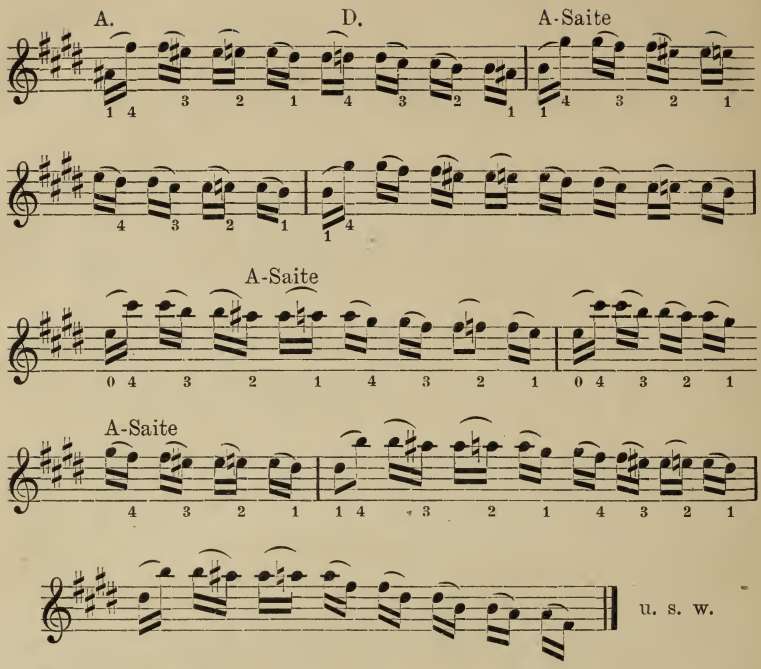




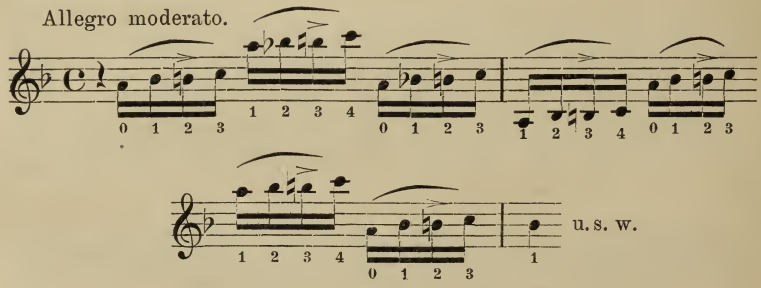
Die bekannte Stelle aus der Tannhäuser-Ouverture spiele ich ebenso:



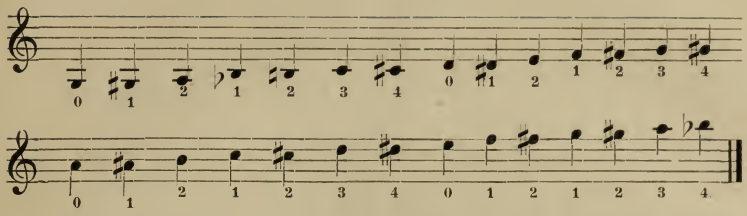

G-Saite
p
pp
D-Saite
A-Saite
D.



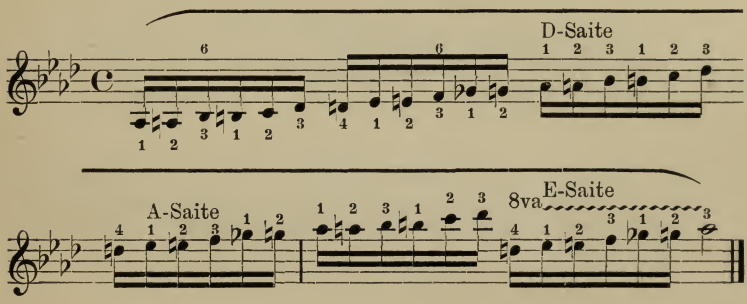
Desgleichen die Passage aus dem II. Concert (I. Satz) von Wieniawski:



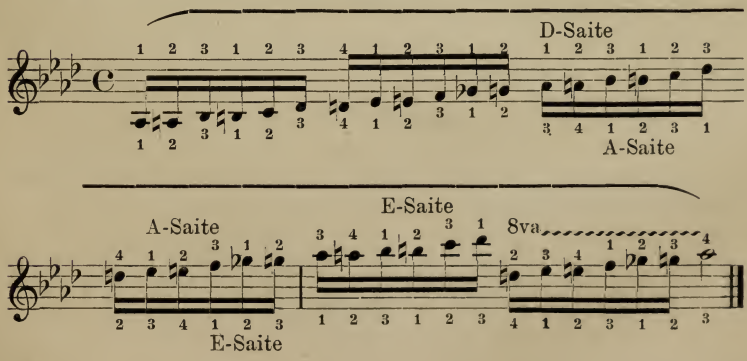
Die ganze Stelle klingt abgerundeter und die chromatischen Töne beben sich klarer von einander ab, besonders das hervorzuhebende *h*. Wieniawski hat meines Wissens auch zuerst einen solchen Fingersatz benutzt, der mit Hinzufügung der leeren Saiten sich so gestaltete:

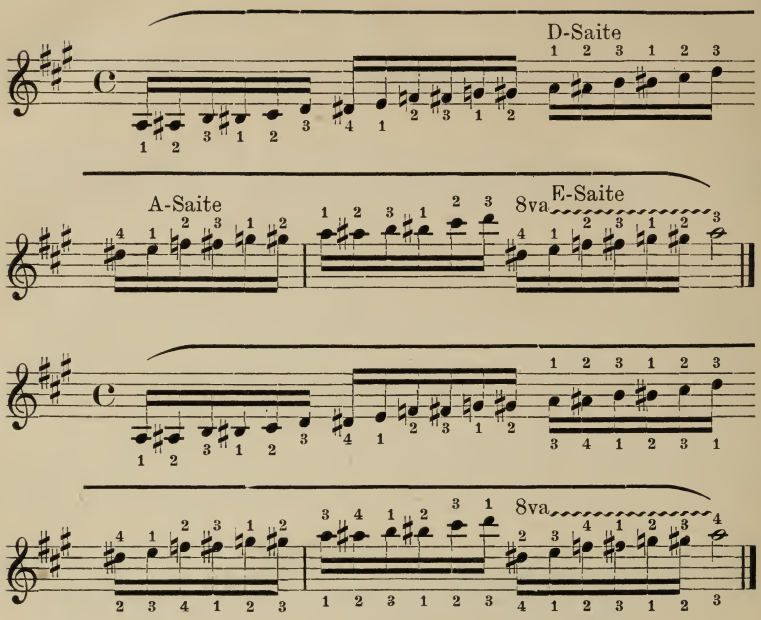


Der meinige, diesem nachgebildet, schliesst die leeren Saiten aus, da dieselben in den höheren Lagen nicht verwendet werden können und entspricht der diatonischen Normal-Tonleiter, nach deren Principien er aufgestellt ist. Er ermöglicht den gleichen Einsatz auf der Octave, und die gegenüberliegenden Quinten werden, wie bei der diatonischen Tonleiter, mit demselben Finger gegriffen. Der Daumen verlässt seine Stelle nur bei Eintritt einer neuen Lage.



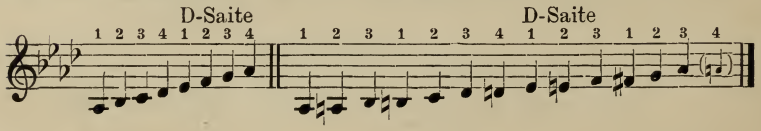
Mit Benutzung anderer Lagen.



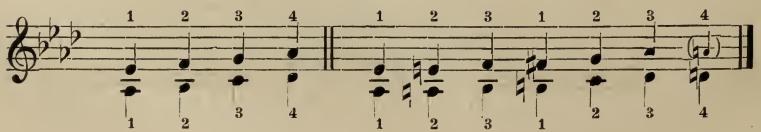


Bei den abwärtssteigenden Leitern bleibt der Fingersatz derselbe. Die Uebertragung in alle Lagen und Tonarten ist eine leichte und wird folglich, auch der Raumersparniss wegen, hier nicht angeführt.

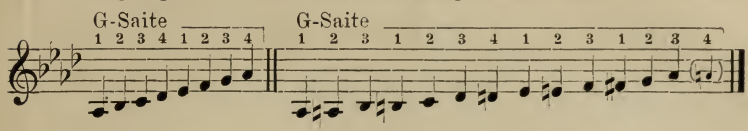
Vergleich des Fingersatzes für die diatonische Tonleiter mit dem Fingersatze für die chromatische Tonleiter.



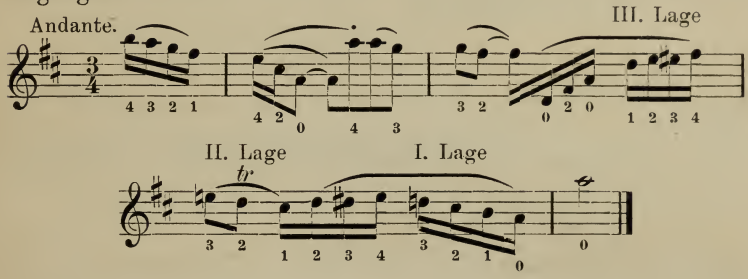
Nachstehend sehen wir, dass die gegenüberliegenden Quinttöne denselben Fingersatz haben.



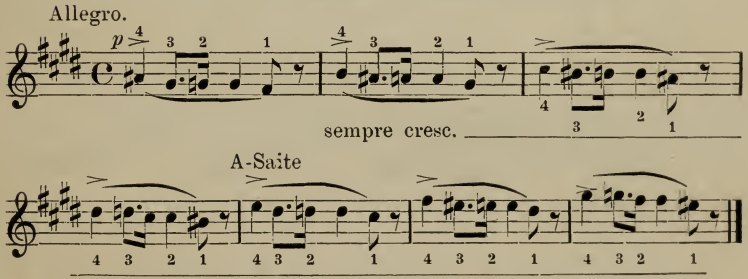
Uebertragung der Leiter und des Fingersatzes auf eine Saite.



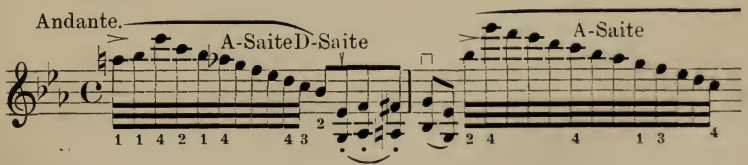
Das Nebeneinandersetzen der Finger dient auch als bequemer Uebergang, wenn man von der einen in die andere Lage geht.

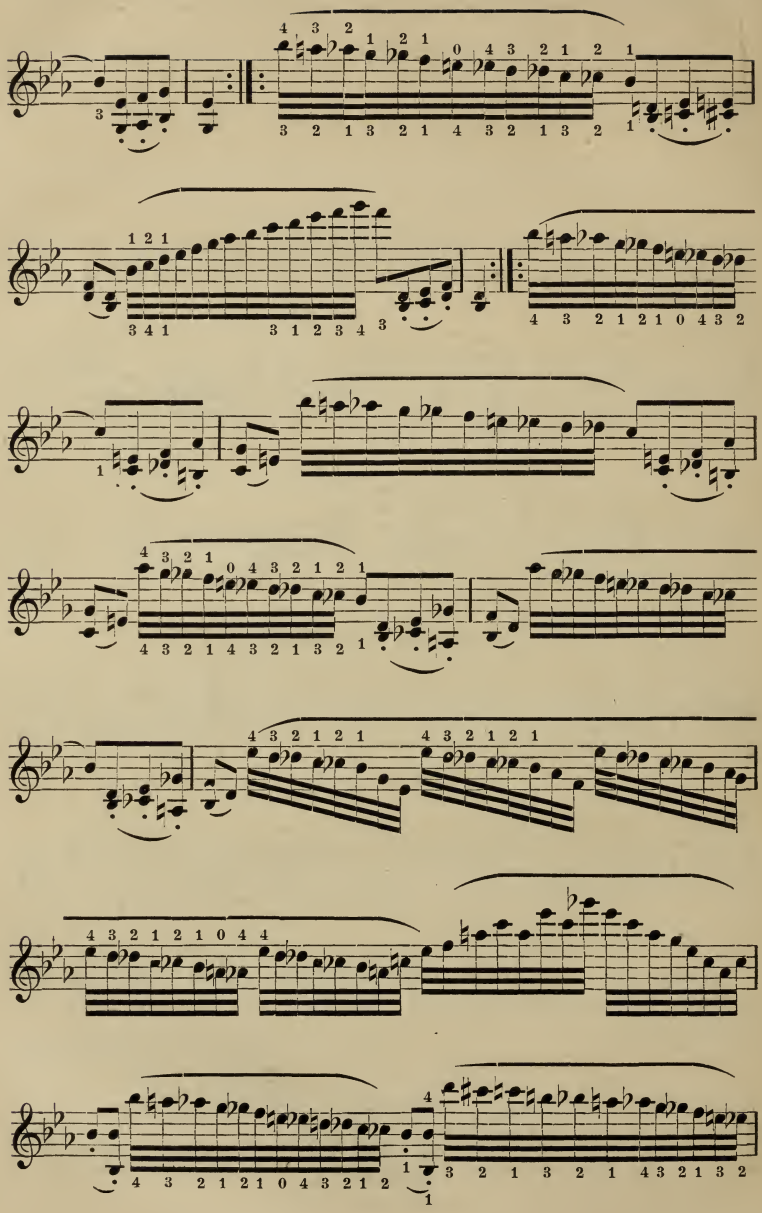


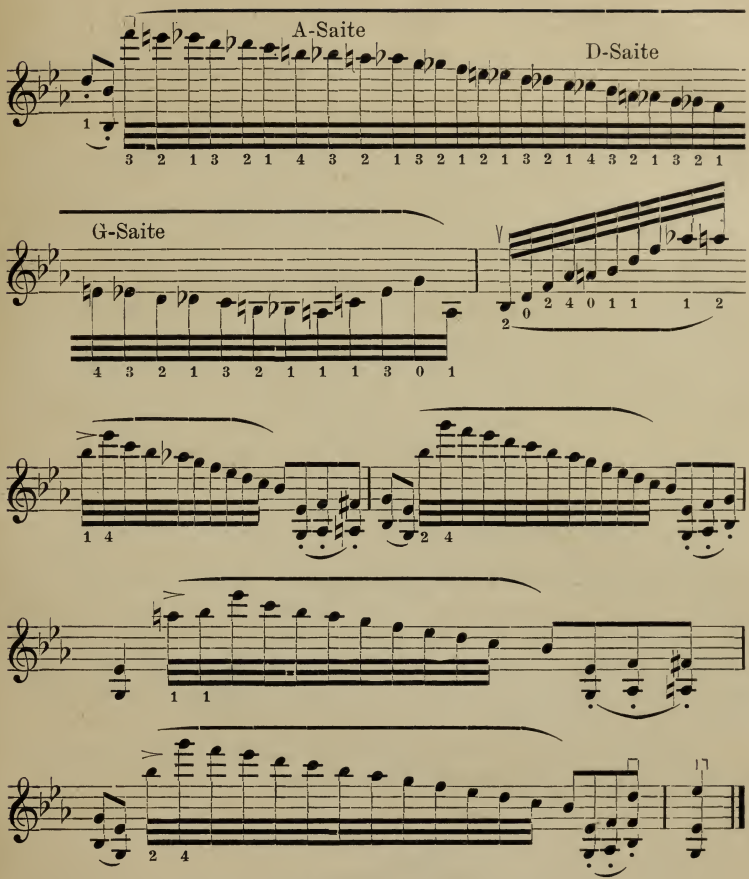
Tannhäuser-Ouverture.



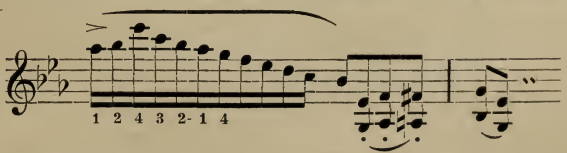
Folgende erste Hälfte der Caprice Nr. XVII von Paganini ist nach der diatonischen und chromatischen Normal-Tonleiter bezeichnet.







Der erste Lauf vorstehender Caprice soll nach der Bezeichnung von Ferd. David in der III. Lage gespielt werden, also so:

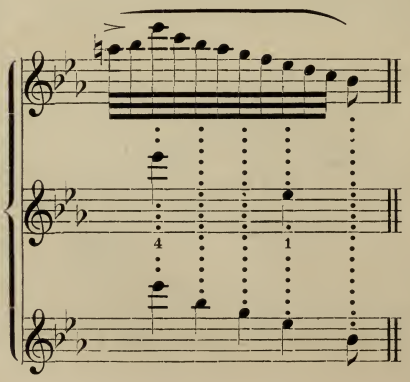


Als Grund hierfür kann nur geltend gemacht werden, dass man die bequemere III. Lage der IV. vorzieht. — Es ist aber ein Fehler, wenn man ein oder zwei Lagen (gewöhnlich

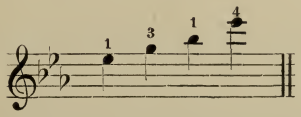
die I. und III.) andern (der II. und IV.) vorzieht und letztere dadurch vernachlässigt. Und weshalb ist die I. und III. Lage bequemer? Weil bei ihnen ein Anhalt, eine gewisse Stütze für die Hand am Instrument gefunden wird; in der I. Lage hat man den Sattel dazu, in der III. Lage lehnt sich die Hand an den Körper der Geige an, — und die Nachlässigkeit wird dadurch genügend bestärkt. Die IV. Lage ist es besonders, welche man gern vermeidet. Weshalb? Hier muss sich die Hand doch etwas bequemen, die rechtwinkelige Stellung anzunehmen. — Da die IV. Lage, sowie die noch höheren eine solche Stellung verlangen, weshalb acceptirt man sie nicht auch für die unteren Lagen, da doch einer Normal-Stellung entschieden der Vorzug zu geben ist. Wie traurig ist es z. B., wenn ein Geiger (man sieht es sehr oft) in einer Passage, die ihn schnell aus der I. oder II. Lage bis an das Ende des Griffbretts führt, unterwegs hängen bleibt, — weil er seine Hand in den unteren Lagen nicht dementsprechend aufgestellt hat. —

Bei Feststellung eines Fingersatzes hat man zuerst auf die Accordlage zu sehen. Man hat zu fragen: Auf welchem Accord ruht der betreffende Lauf und wo ist die räumliche Lage des Accords auf dem Instrument? Da die Accord-, die Octav- und die eigentliche Lage (Position) ein und dieselbe ist, so braucht man blos die ersten beiden aufzusuchen, um die letztere richtig zu finden. Man bestimmt dann auch viel richtiger den Fingersatz durch die Lage (Position) als letztere durch den Fingersatz.

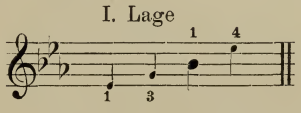
Suchen wir uns z. B. die ersten beiden Lagen aus dem ersten Lauf der vorgezeichneten Caprice:



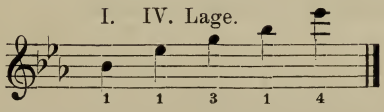
Die Octave (mit dem steten Fingersatz 1—4) liegt in der IV. Lage; da zwischen den Octavtönen die anderen beiden Accordtöne liegen, müssen auch sie nach der IV. Lage gelegt werden:



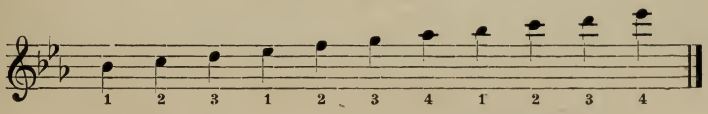
Wir haben also durch die Octav- und Accordlage die IV. Position herausgefunden. Es würde nun noch die Lage des letzten Accordtons *b* aufzusuchen sein. Da er nach der tieferen Octave gehört, suchen wir diese auf, sie befindet sich in der I. Lage:



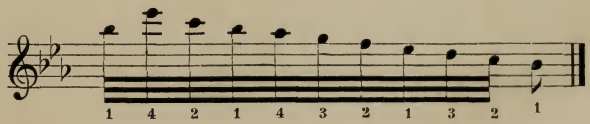
Der Fingersatz würde sich nun für alle Accordtöne so gestalten:



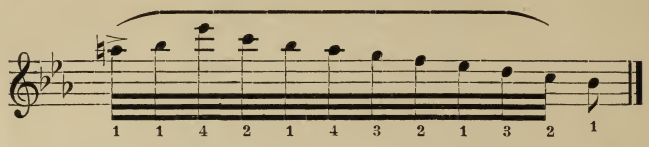
Mit den dazwischenliegenden leitereigenen Tönen ergiebt dieses folgenden Fingersatz:



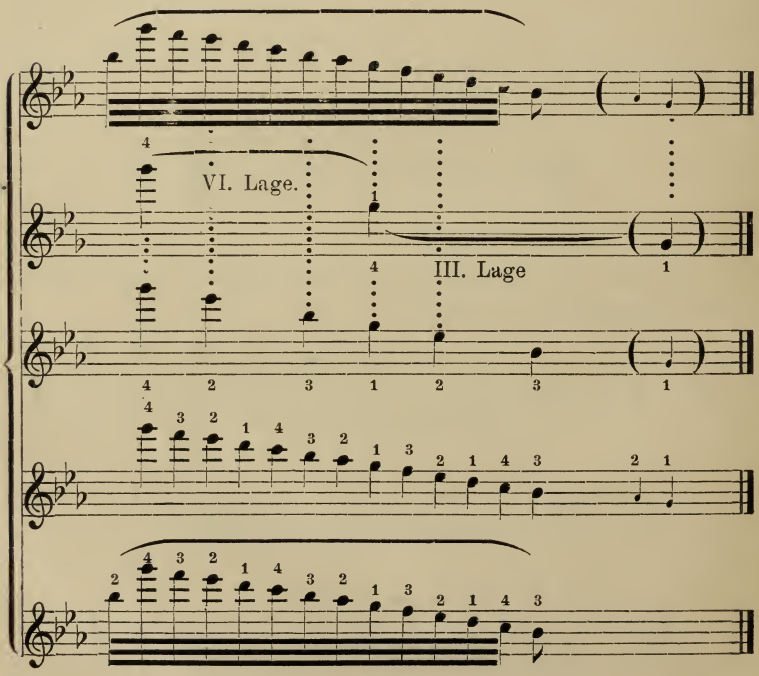
Vorstehenden Fingersatz auf den betreffenden Lauf übertragen, würde folgende Ausführung ergeben:



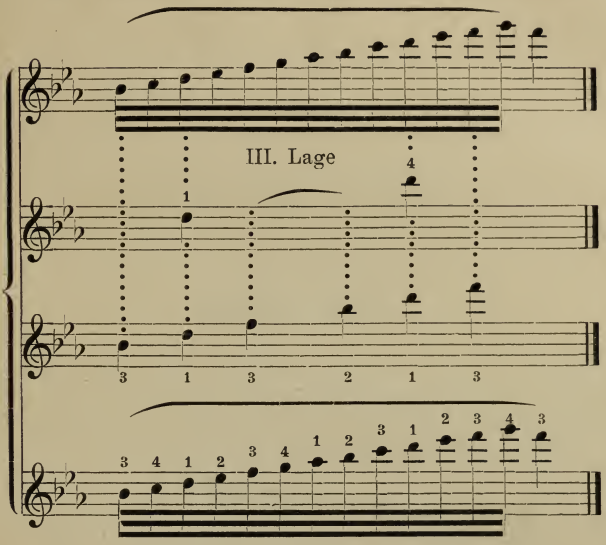
Fügen wir die Nebennote *a* hinzu, welche durchaus nicht berechtigt ist, den Fingersatz als auf sich beruhend zu beanspruchen, so erhalten wir folgende Ausführung:



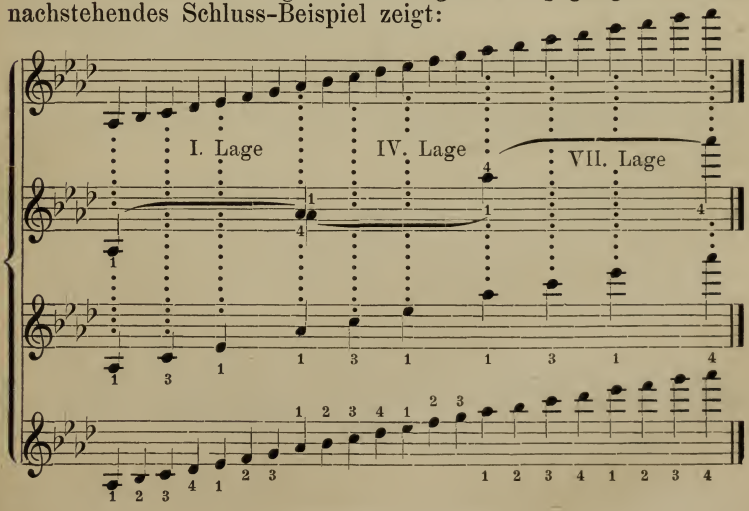
Nun dürfte es rathsam sein, um den Lagenwechsel zu vermeiden, welcher sich wegen der letzten 3 Noten nicht lohnt, die ganze Stelle in der IV. Lage zu spielen und folglich mit dem 2. Finger auf der D-Saite abzuschliessen. — Der 2. Lauf aus derselben Caprice hat folgende Grundlage:



Der dritte diatonische Lauf (Takt 5) gestaltet sich wie folgt:



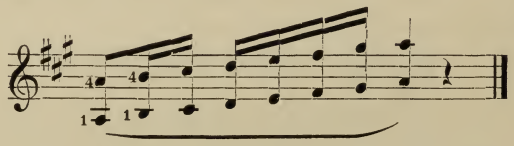
Aus den vorhergegangenen Beispielen tritt uns der diatonische Normal-Fingersatz entgegen, welcher auch aus der Octav-, Accord- und eigentlichen Lage hervorgegangen ist, wie nachstehendes Schluss-Beispiel zeigt:



Dritter Abschnitt.

Octavenspiel.

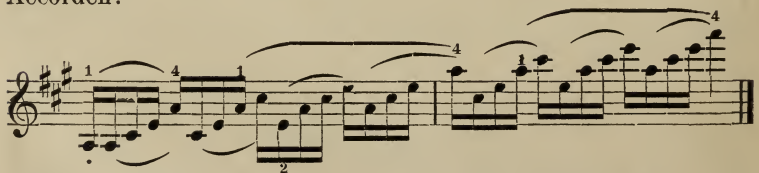
Gehen wir zu den Doppelgriffen über, so begegnen wir zunächst den Octavengängen, deren Uebung für die Geige am nützlichsten ist. Jede zu greifende Octave mit dem Fingersatz 1—4 befindet sich in einer anderen Lage:



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. Lage.

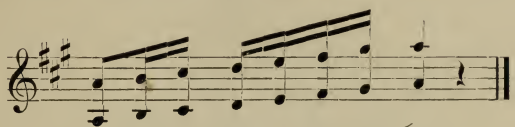
Beim Octavenspiel tritt also der häufigste Lagenwechsel ein; die Gewandtheit in letzterem wird folglich durch das Octavenspiel am meisten gefördert. Ferner gewöhnt man durch das Octavenspiel auch die Hand am schnellsten an ihre immer einzunehmende Stellung und an die eigentliche Lage (Position).

Innerhalb der Octave (der I. und VIII. Stufe) liegen tonisch wie räumlich (auf dem Griffbrett) die beiden anderen Accordtöne, die Terz und Quinte; die Octavlage umschliesst also zu gleicher Zeit die Accordlage. Bei dem Spiel von gebrochenen Accorden:



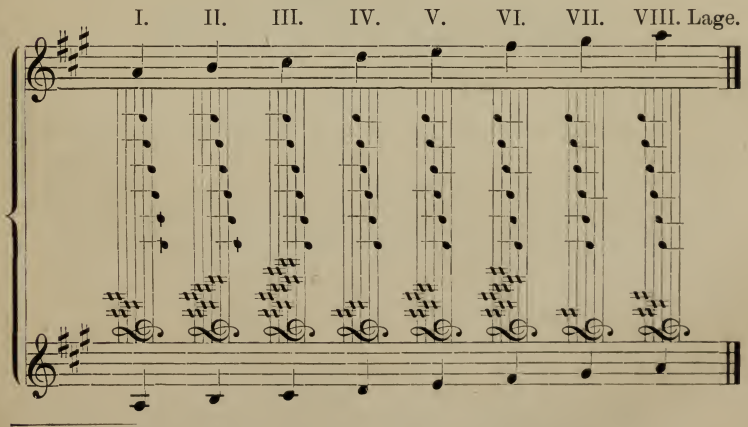
macht sich infolgedessen der Einfluss des Octavenspiels auch geltend.

Ich sagte zu Anfang dieses Abschnittes: Jede zu greifende Octave liegt in einer anderen Lage. Dieser Satz ist für die Reinheit des Octavenspiels wissenswerth. Wenn wir z. B. nachstehenden Lauf tonisch betrachten, so sehen wir die verdoppelten leitereigenen Töne der *As dur*-Tonleiter vor uns; die beiden Octavtöne schmelzen zu einem Ton zusammen:



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. Stufe.

Der Verstand wird also dem Gefühl mittheilen, dass bei der Ausführung eigentlich nur die einfachen Stufen der Tonleiter aufeinander folgen, und — er täuscht hierdurch das Gefühl, denn in Wirklichkeit hat obiger Lauf nach seiner Lage auf dem Griffbrett eine ganz andere Bedeutung. Hier vereinigen sich nicht die beiden Octavtöne zu einem Tone, sondern ein jeder Ton muss für sich gegriffen werden; sie treten als I. und VIII. Stufe einander gegenüber, und zwar sind sie die Umschliesser einer eigenen neuen Lage und eines neuen Accords, ganz abgesehen davon, ob der letztere zur Verwendung kommt, was ja auch nicht ausgeschlossen ist*):

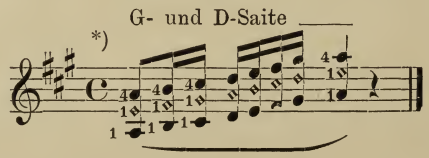


*) Siehe erste Hälfte der Caprice XV von Paganini.

Es ist für das Gefühl ein Unterschied, ob bei der Aufeinanderfolge von leitereigenen Tönen der 2. Finger neben den 1., der 3. Finger neben den 2. u. s. w. zu stellen ist, oder ob die Hand bei jedem Tone in eine neue Lage gedrängt wird, so dass sie schon bei obigem kleinen Lauf bis zur IX. Lage gelangt. Diese Auffassung ist besonders wichtig für diejenigen, welche mit schräger Stellung der Hand spielen, weil sie sich schon in der I. Lage darauf einzurichten haben, dass sie kurz hintereinander 8—10 Lagen passiren wollen. Der rechtwinkeligen Stellung dagegen ist es ganz egal, ob ein plötzlicher oder ein schneller Lagenwechsel hintereinander eintritt; sie ist ja für alle Lagen dieselbe, ist immer vorbereitet und Veränderungen der Stellung durch Drehungen der Hand brauchen nicht vorgenommen zu werden. Sie hat blos der Reinheit wegen darauf zu achten, dass die Hand genau von einer in die andere Lage geschoben wird, was durch die gleiche Handstellung sehr erleichtert wird.

Bei dem Spiel von Octaven ist ein gewisser Anhalt, nach welchem die beiden Octavtöne messen und sich richten können, noch mehr am Platz, wie bei der Tonleiter, wo die Ruhe der Hand, da die letztere sich länger in einer Lage befindet, eine viel grössere ist.

Die Octavtöne finden in der stummen Quinte, welche vom untern Octavton nach oben gemessen und mit demselben zu gleicher Zeit gegriffen wird, einen treuen Begleiter und Führer:



Die stumme Quinte vom untern Octavton hat einen dreifachen Dienst zu versehen: 1) übernimmt sie die Messung der beiden Octavtöne, 2) bestimmt sie die beiden Finger in der Quintenrichtung zu bleiben, und 3) drückt sie dem schwächeren 4. Finger eine Quarte tiefer die Saite nieder, was besonders in den höheren Lagen für das Erklingen des oberen Octavtons, sowie für die gleiche Tonstärke der beiden Octavtöne von grosser Wichtigkeit ist.

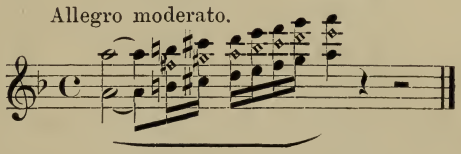
Es liegt auf der Hand, dass die Messung der Intervalle eine viel leichtere ist, wenn sie auf einer Saite liegen, anstatt

*) Der obere Octavton kann seine stumme Quinte nicht mitgreifen, weil dieselbe nach unten zu messen wäre und das Erklingen des untern Octavtons unmöglich machte.

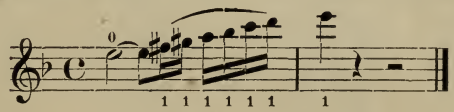
auf zweien. Der obere Octavton ist also viel bequemer und sicherer vom stummen Ton aus zu messen, als vom untern Octavton; denn die Quartenentfernung, in der der stumme Ton und der obere Octavton liegen, ist eine den Fingern von Haus aus gewohnte, — da diese sich immer in dieser Entfernung befinden. Die Messung des unteren Octavtons von der stummen Quinte aus, und umgekehrt, ist eine gegenseitige, da beide Töne zu gleicher Zeit gegriffen werden müssen. Der untere Octavton hat besonders darauf zu achten, dass er sich in der Richtung seiner stummen Quinte befindet, also in der Quintenrichtung, welche parallel mit dem Sattel läuft. Die stumme Quinte dient besonders dazu, den 1. Finger zu der rechtwinkligen Stellung zu zwingen.

Octaven übe man anfänglich folgendermaassen:

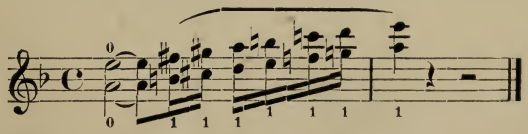
II. Concert von Wieniawski:



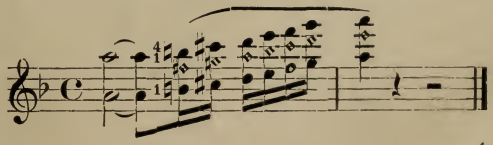
Man lasse erst die gegenüberliegenden stummen Quinten erklingen, welche in der Tonart der Oberdominante liegen:



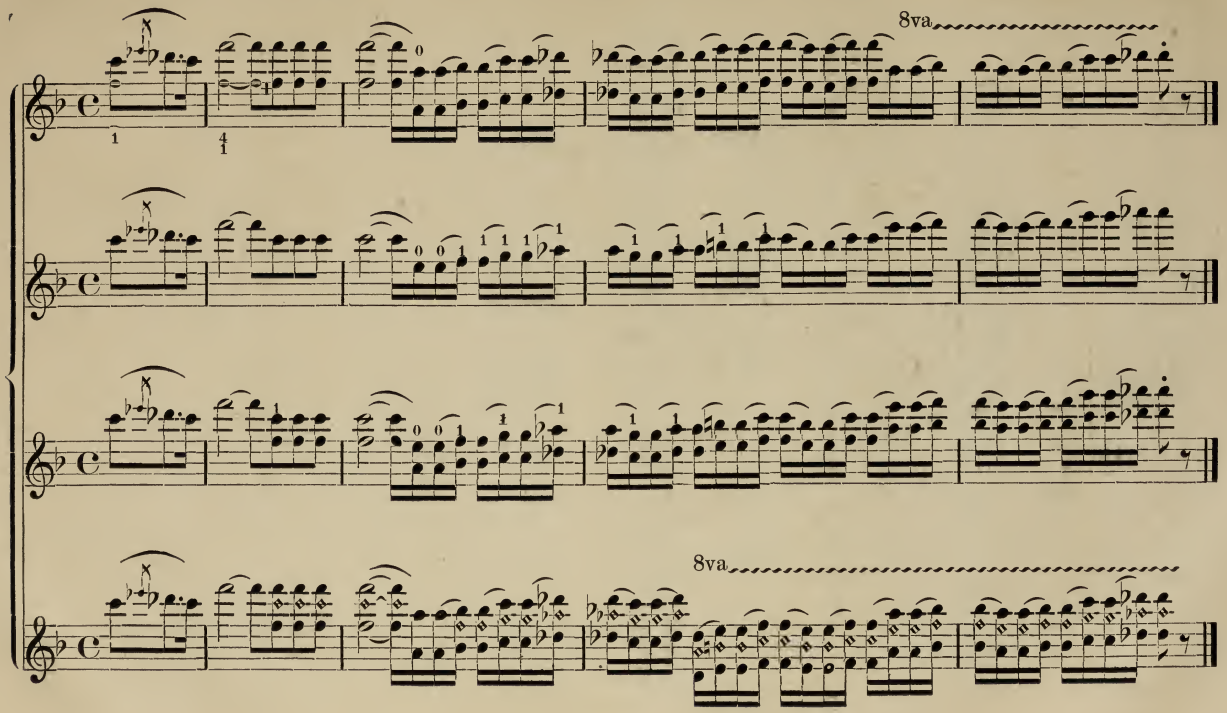
Dann lasse man die unteren Octavtöne miterklingen, um sich von dem richtigen Greifen der Quinten und von ihrer, sowie von der Saiten Reinheit zu überzeugen:



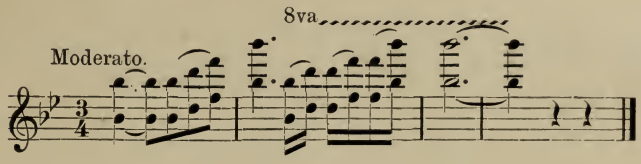
Endlich versuche man die richtige Ausführung:



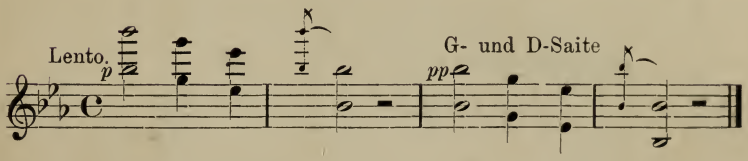
Ein zweites Beispiel aus demselben Concert:



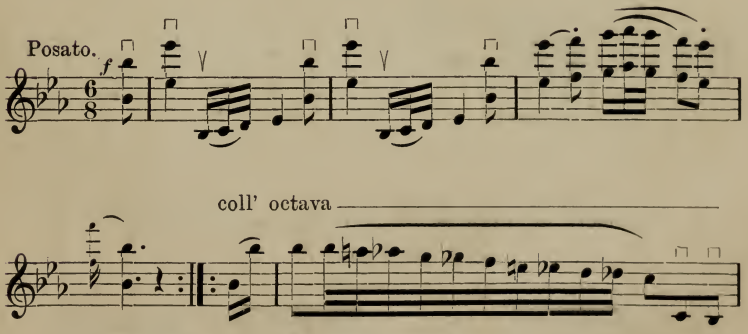
Das Spielen von Tonleitern in Octaven in allen Lagen und Tonarten ist sehr zu empfehlen. Man wird bei mässigem Studium die grössten Fortschritte machen und mit Leichtigkeit Octavenfolgen stufen- oder sprungweis bis in die höchsten Lagen ausführen können, z. B.:



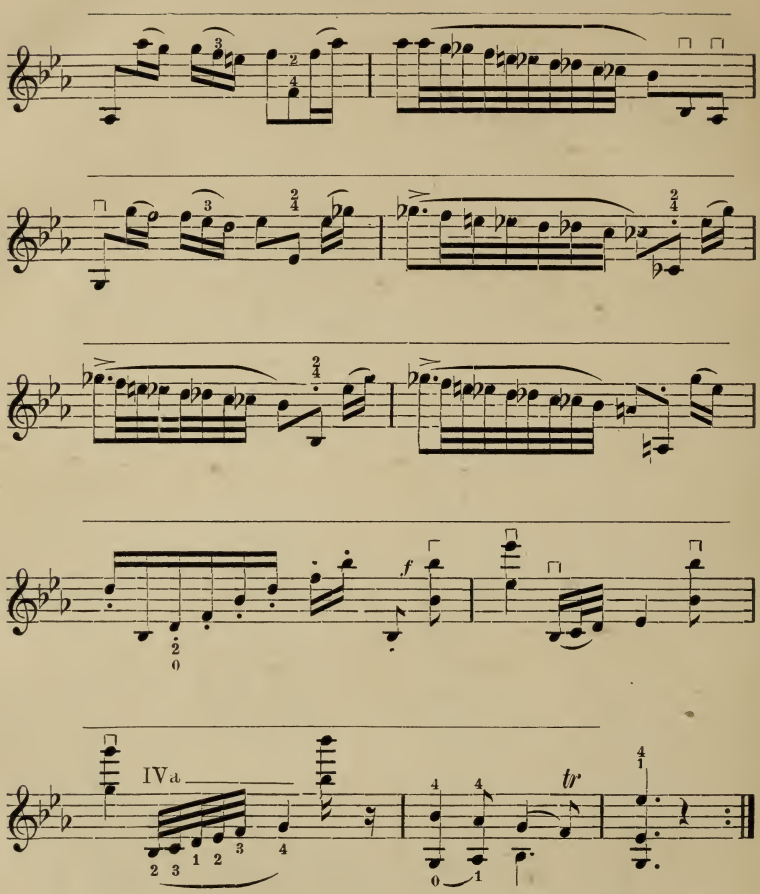
Caprice XIX von Paganini:



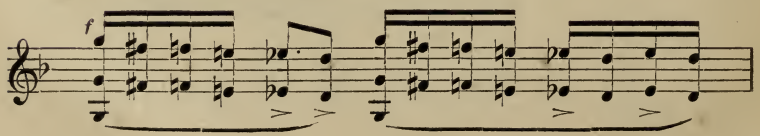
Caprice XXIII von Paganini:

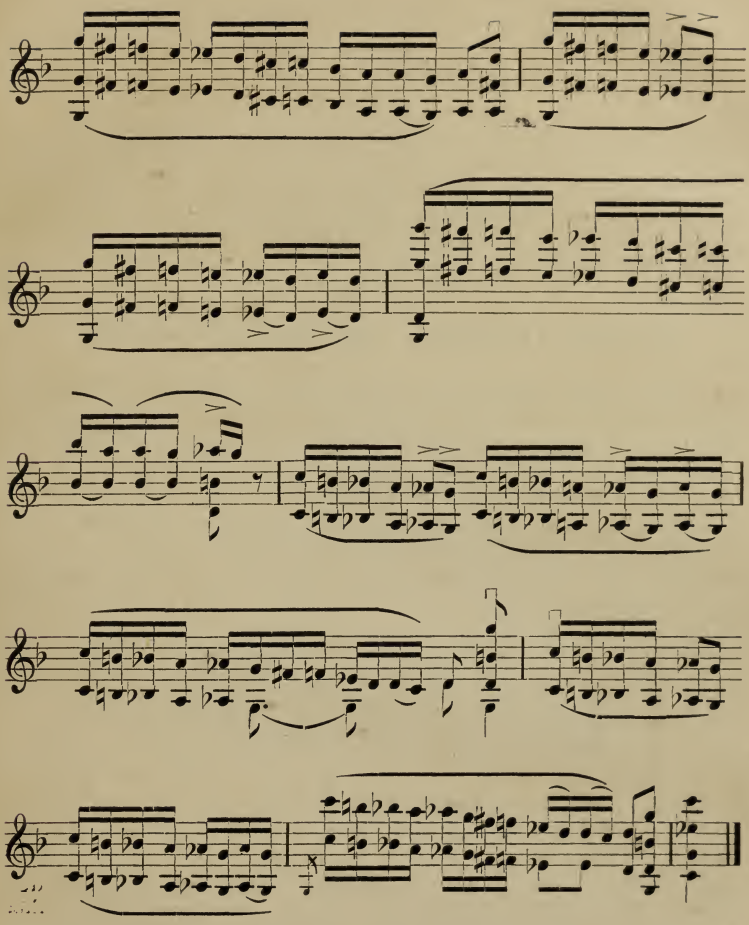


NB. Die Octaven, bei denen nichts bemerkt ist, sind alle mit dem Fingersatz 1—4 zu spielen. Siehe auch Paganinis Caprice XVII, zweite Hälfte.



Concert in ungarischer Weise von Jos. Joachim.
(Clavierstimme S. 21.)



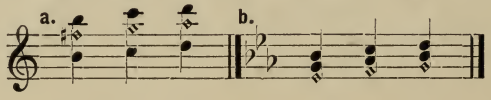


Vierter Abschnitt.

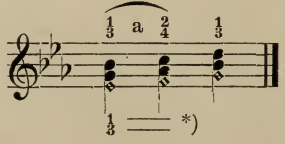
Terzen-, Sexten- und Decimen-Spiel.

Die Terzen erfreuen sich einer noch grösseren Verbindung durch Hinzuziehung der stummen Quinten als wie die Octaven, weil zwei aufeinander folgen können, ohne dass die Lage der Hand verändert zu werden braucht. Bei den Octaven ist dies nur durch den künstlichen Fingersatz 1—3, 2—4 möglich.

Die zu 2 Terztönen hinzugezogene stumme Quinte unterscheidet sich von der der Octave dadurch, dass sie nicht zwischen den klingenden Tönen liegt, wie bei a, sondern unter denselben, wie bei b; sie bildet mit den klingenden Tönen einen Dreiklang.



Die Vortheile der stummen Quinte sind hier dieselben wie bei der Tonleiter und bei den Octaven: Sicheres Messen der Intervalle, Controllirung der rechtwinkligen Stellung, Unterstützung der schwächeren Finger und zuletzt grosse Ruhe der Hand. Die letztere wird erhöht durch das Liegenbleiben des 1. und 3. Fingers, während die folgenden Terztöne, die mit dem 2. und 4. Finger gegriffen werden, erklingen:

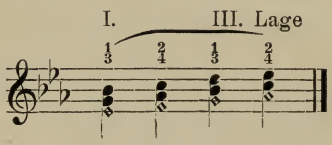


*) Der Strich bedeutet das Liegenbleiben des Fingers.

Bei a im vorhergehenden Beispiel werden also beim Erklingen der 2. Terz *as-c* 6 Töne auf einmal gegriffen: die beiden Töne der 2. klingenden Terz, die beiden Töne der verklungenen 1. Terz und die beiden stummen Quinten.

Bei stufenweis fortschreitenden Terzen hebe man beim Gleiten von einer in die andere Lage nicht alle Finger gleichzeitig in die Höhe, so dass ein freier Einsatz entsteht, sondern man hebe nur die beiden Finger hoch, welche die neue Terz zu greifen haben und schiebe durch das nun erfolgende Gleiten in die höhere Lage die noch liegenden Finger so weit vor sich her, bis der Niederfall der hochgehaltenen Finger auf die bestimmten Plätze stattfinden kann.

Erklärung an einem Notenbeispiel:



Nach dem Erklingen der 1. Terz *g-b* bleiben die betreffenden Finger liegen, und es erfolgt durch Aufsetzen des 4. und 2. Fingers das Erklingen der 2. Terz *as-c*. Diese beiden letzten Finger hebe man nun nicht auf, sondern schiebe dieselben durch die jetzt in die Höhe gehobenen Finger der 1. Terz soweit vorwärts, dass sie schon ungefähr ihre zukünftigen Plätze erreichen: also auf die Töne *c-es* zu liegen kommen. Während nun jetzt der 3. und 1. Finger auf ihre Terz *b-d* niederfallen, hebe man, um das Erklingen dieser Terz zu ermöglichen, die beiden andern Finger schnell in die Höhe.

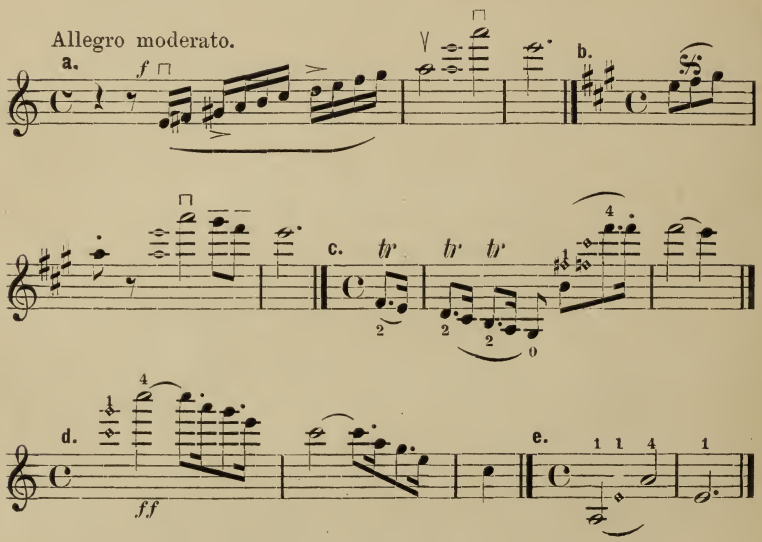
Das Zurückgehen von einer höheren Lage in eine tiefere wird auf dieselbe Weise ausgeführt.

Sobald 2 Töne in verschiedenen Lagen liegen, tritt die Nothwendigkeit ein, eine regelrechte Verbindung zwischen beiden herzustellen, weil 1) das Gleiten der Hand vom tieferen zum höheren Ton hörbar wird, und weil 2) die Messung durch zu grosse Entfernung eine unsichere und folglich die Intonation eine unreine wird.

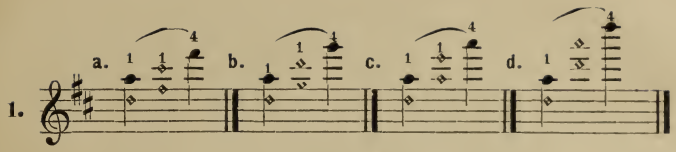
Ein künstlicher Sattel in Gestalt des quintengreifenden 1. Fingers hilft uns über beide Fälle hinweg. Derselbe wird

stets in der Lage aufgestellt, in der der hohe Ton sich befindet, es wird dadurch dem Finger des hohen Tones Gelegenheit geboten, sein Intervall nach diesem künstlichen Sattel abzumessen und dann bestimmt auf seinen Platz niederzufallen.

Die Anwendung dieses künstlichen Sattels findet statt ohne Rücksicht darauf, ob die Töne durch Bogenstrich (a) oder Pausen (b) getrennt sind, ob sie sich auf 2 verschiedenen Saiten befinden (c), ob der hohe Ton ohne Verbindung ganz frei einsetzt (d), oder ob endlich die beiden Töne zusammengezogen sind (e).



Im letzten Beispiel ist die Anwendung des künstlichen Sattel besonders wichtig, da, wie schon erwähnt, das Gleiten der Hand hörbar wird. Spohr schreibt darüber in seiner Violinschule (S. 120): „Damit dieses Gleiten nun nicht in unangenehmes Heulen ausarte, muss es auf folgende Weise gemacht werden: „Man rücke mit dem Finger des 1. Tons so lange fort, bis der des 2. Tons auf seinen Platz niederfallen kann.“ — Mit andern Worten: Man gleite mit dem betreffenden Finger bis zu der Lage, in der sich der höhere Ton befindet:

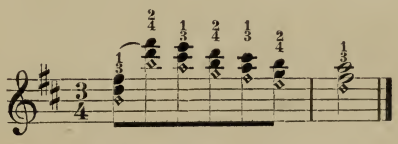


(Siehe auch die vorhergegangenen Beispiele.)

Der quintengreifende 1. Finger bleibt dann nicht nur während des Erklingens des hohen Tones liegen, sondern so lange, bis er (durch Lagenwechsel oder Uebergehen auf andere Saiten) gezwungen wird, seinen Platz zu verlassen. Ein anderer Fall tritt noch ein, wenn der tiefere Ton nicht vom 1. Finger, wie in den vorhergehenden Beispielen, gegriffen wird, sondern von dem 2. oder 3. Finger, wo dann selbstverständlich das Gleiten der letztgenannten Finger hörbar wird. Der eigentliche Lagenwechsel bleibt jedoch stets dem 1. Finger überlassen, der, wenn ein anderer Finger das hörbare Gleiten auszuführen hat, diesen Finger vor sich herschiebt bis auf seinen späteren Platz.

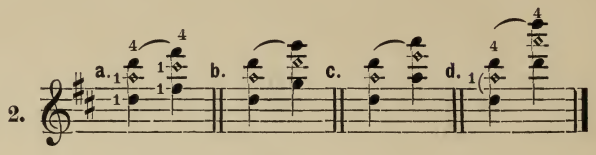
Dieses Verfahren bleibt dasselbe auch bei der Verbindung von Doppeltönen. Es findet jetzt auf 2 Saiten zu gleicher Zeit statt!

Im nachstehenden Beispiel sehen wir die Verbindung von 2 in verschiedenen Lagen liegenden Terzen:



Der quintengreifende 1. Finger gleitet bis zu der Quinte *a-e* (VII. Lage) und schiebt den 3. Finger (der den Ton *d* zu greifen hat) vor sich her bis auf dessen zukünftigen Platz *cis*. Das Niederfallen des 2. und 4. Fingers muss so schnell als möglich geschehen, damit das Gleiten nicht zu sehr ausgedehnt wird. Das Ganze muss überhaupt sehr geschickt gemacht werden und lässt sich am besten bei den Octaven erlernen, die beim Lagenwechsel denselben Fingersatz beibehalten (1—4) und bei denen ein fortwährendes Gleiten von einer in die andere Lage stattfindet. Bei ihnen wird auch der 1. Finger an das Quintengreifen am schnellsten gewöhnt.

Vergleicht man nachstehendes Beispiel 2 mit dem Beispiel 1 auf Seite 56, so wird man finden, dass die Thätigkeit des 1. Fingers in beiden Beispielen eine ganz gleiche ist. Sie ist dieselbe, ganz gleichgültig, ob Octavtöne oder Einzeltöne mit einander zu verbinden sind:



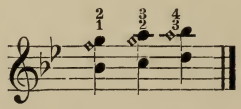
In beiden Beispielen gleitet der 1. Finger

bei a) von der Quinte *d-a* nach der Quinte *fis-cis*,
bei b) „ „ „ *d-a* „ „ „ *g-d*,
bei c) „ „ „ *d-a* „ „ „ *a-e*,
bei d) „ „ „ *d-a* „ „ „ *d-a*.

Dass eine Veränderung insofern stattfindet, als klingende Töne zu stummen werden und umgekehrt, ist ohne Einfluss auf das Greifen derselben. Die stummen Töne werden ebenso fest und sicher gegriffen, wie die klingenden, weil sie ja meist auch als solche auftreten. Nur die Thätigkeit des 4. Fingers im Beispiel 2 wird erhöht, da aus der halbstummen Quinte *d-a* eine Octave gebildet ist.

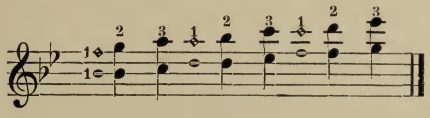
Im Vorhergehenden wurde auf die Aehnlichkeit der Verbindungen zwischen Einzeltönen und Octaven hingewiesen; alle anderen Doppelgriffe, wie Terzen (siehe Seite 53), Sexten und Decimen etc. werden auch auf dieselbe Weise gespielt.

Bei den Sexten finden wir die engste Verbindung zwischen den zu greifenden Tönen, weil 3 aufeinanderfolgen können, ohne dass die Lage der Hand verändert zu werden braucht:

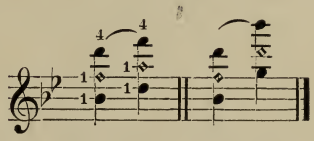


Bei dem Erklingen der letzten Sexte *d-b* greift man zu gleicher Zeit durch das Liegenlassen der Finger Unglaubliches, nämlich: 1 Terz (*d-f*), 3 Quinten (*b-f*, *c-g*, *d-a*), 3 Sexten (*b-g*, *c-a*, *d-b*), 2 Septimen (*b-a*, *c-b*) und eine Octave (*b-b*).

Beim Wechsel der Lage gleitet der 1. Finger wie bei den Einzeltönen, Terzen, Octaven, zu den Anfangstönen der neuen Lage und bestimmt so dieselbe:



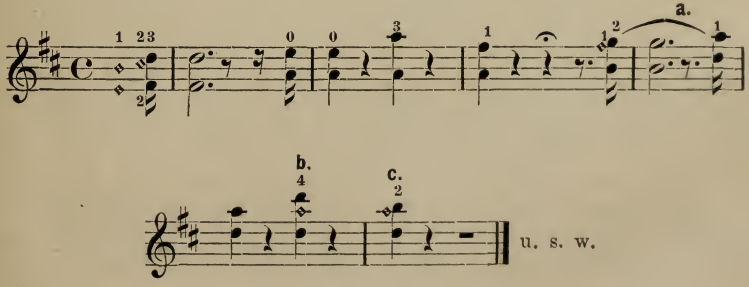
Die Decime wird ähnlich wie die Octave gespielt:



Bei Zusammenklängen, welche auf 3 und 4 Saiten auszuführen sind, bestimmt den Lagenwechsel gleichfalls der 1. Finger, die andern Finger messen und richten sich nach ihm, schmiegen sich ihm an.

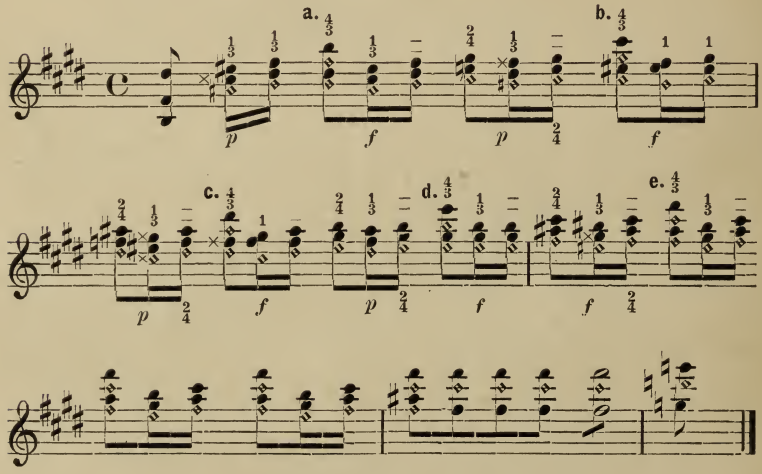
Dass die Verbindungen 1) von Einzeltönen, 2) von Einzeltönen mit Zusammenklängen, 3) von Zusammenklängen auf 2 Saiten, 4) von Zusammenklängen auf 3 und 4 Saiten alle auf gleiche Weise ausgeführt werden, ist für die Technik im Allgemeinen eine grosse Vereinfachung und Erleichterung und zeigt sich dann besonders werthvoll, wenn Zusammenklänge verschiedener Gattungen untereinandergemischt vorkommen.

Ein sehr einfaches und klares Beispiel bietet uns der Anfang der Anacreon-Ouverture von Cherubini, wo Quinten, Sexten und Octaven untereinandergemischt sind:

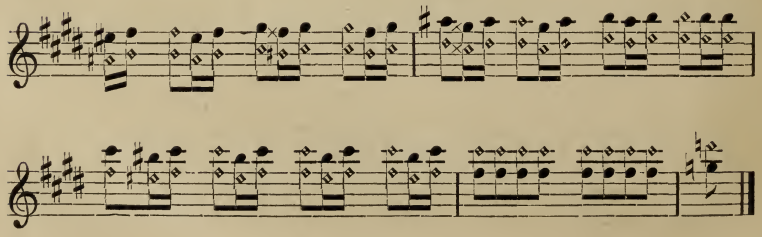


Bei a, wo der quintengreifende 1. Finger von der halbstummen Quinte *h-fis* zur klingenden *d-a* gleitet, tritt uns die Nützlichkeit desselben recht deutlich entgegen. Bei b ergiebt sich auch von selbst das Mitgreifen der stummen Quinte zur Octave, da das Aufheben des 1. Fingers von der Quinte *d-a* ein vollständig Neueinsetzen der Octave zur Folge haben würde, was im höchsten Grade unpraktisch wäre. Aehnlich ist es auch bei c, wo man blos den 4. Finger in die Höhe zu heben und den 2. niederzusetzen braucht.

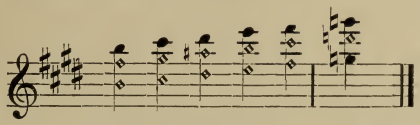
Ein interessanteres Beispiel finden wir in Vieuxtemps *Edur*-Concert, Op. 10 (I. Satz, Seite 5), wo wir Terzen und Sexten untereinandergemischt sehen, die von halbstummen und stummen Quinten und von halbstummen Octaven begleitet werden:



Quintenauszug:

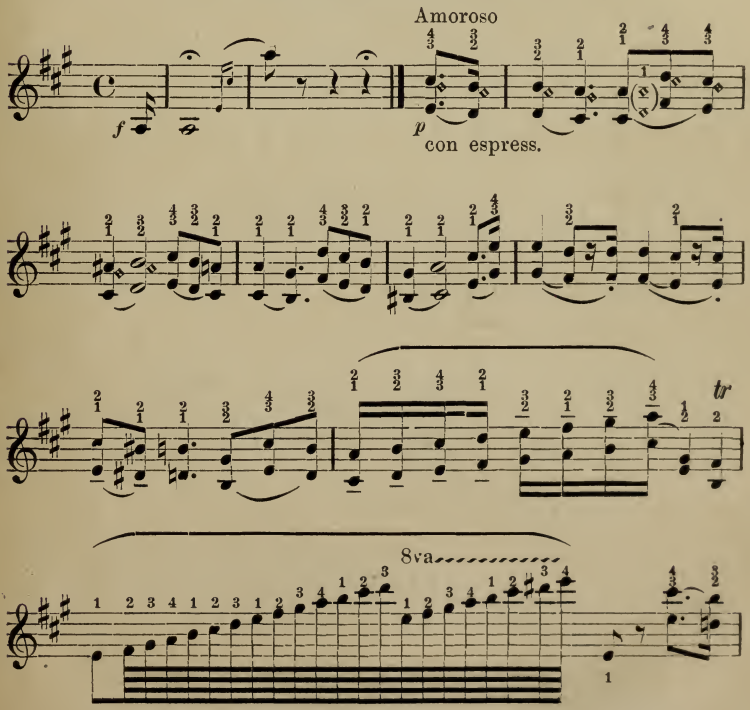


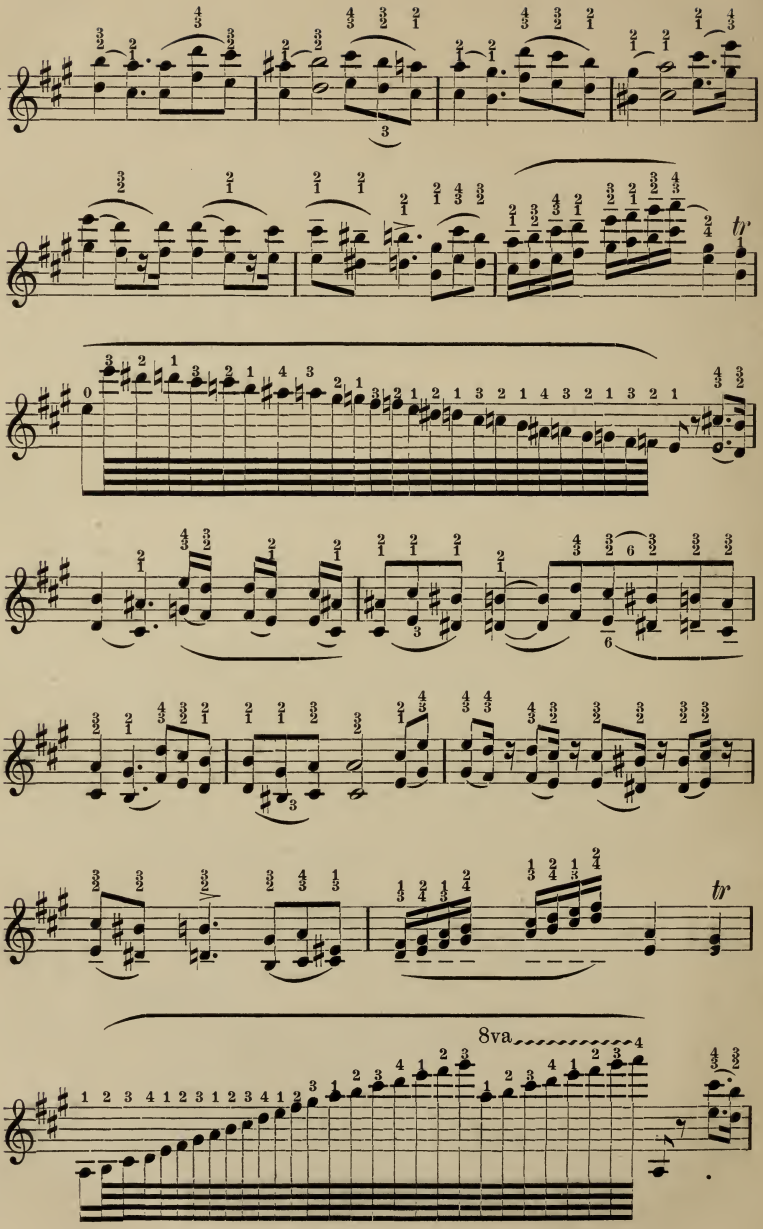
Halbstumme Octaven, welche bei a, b, c, d, e auftreten und zum Schluss des Satzes mit der klingenden Octave $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{g}}$ abschliessen, zeigen sich wie folgt:

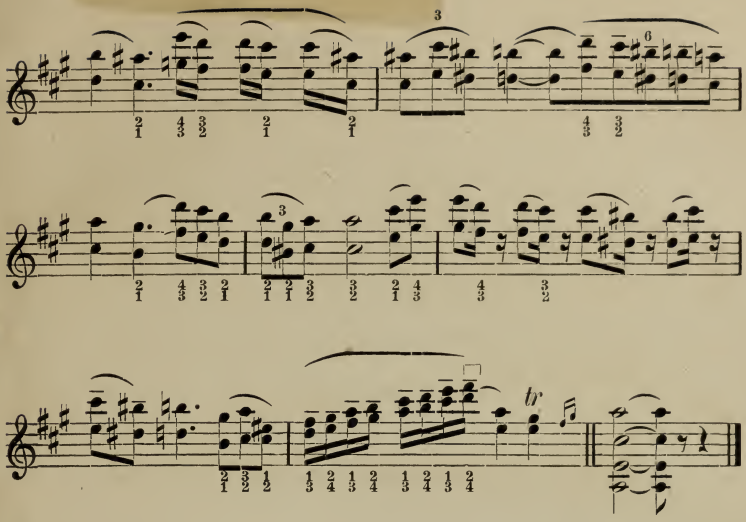


Die Verbindung der Sexten untereinander, wie wir sie mit Hinzufügung der stummen Quinten kennen gelernt haben, gestattet, jede Sexte mit andern Fingern zu greifen und so das fortwährende Gleiten derselben Finger, wie wir es bis jetzt in allen Bezeichnungen der angehängten Caprice von Paganini gefunden haben, zu vermeiden:

Capriccio XXI.




tr
8va
tr


3
6
3
br

3 0112 062289373

Druck von C. G. Röder in Leipzig.